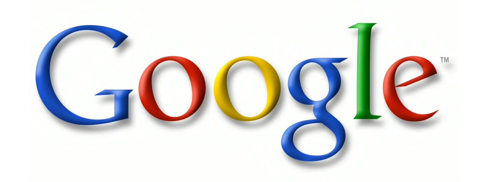
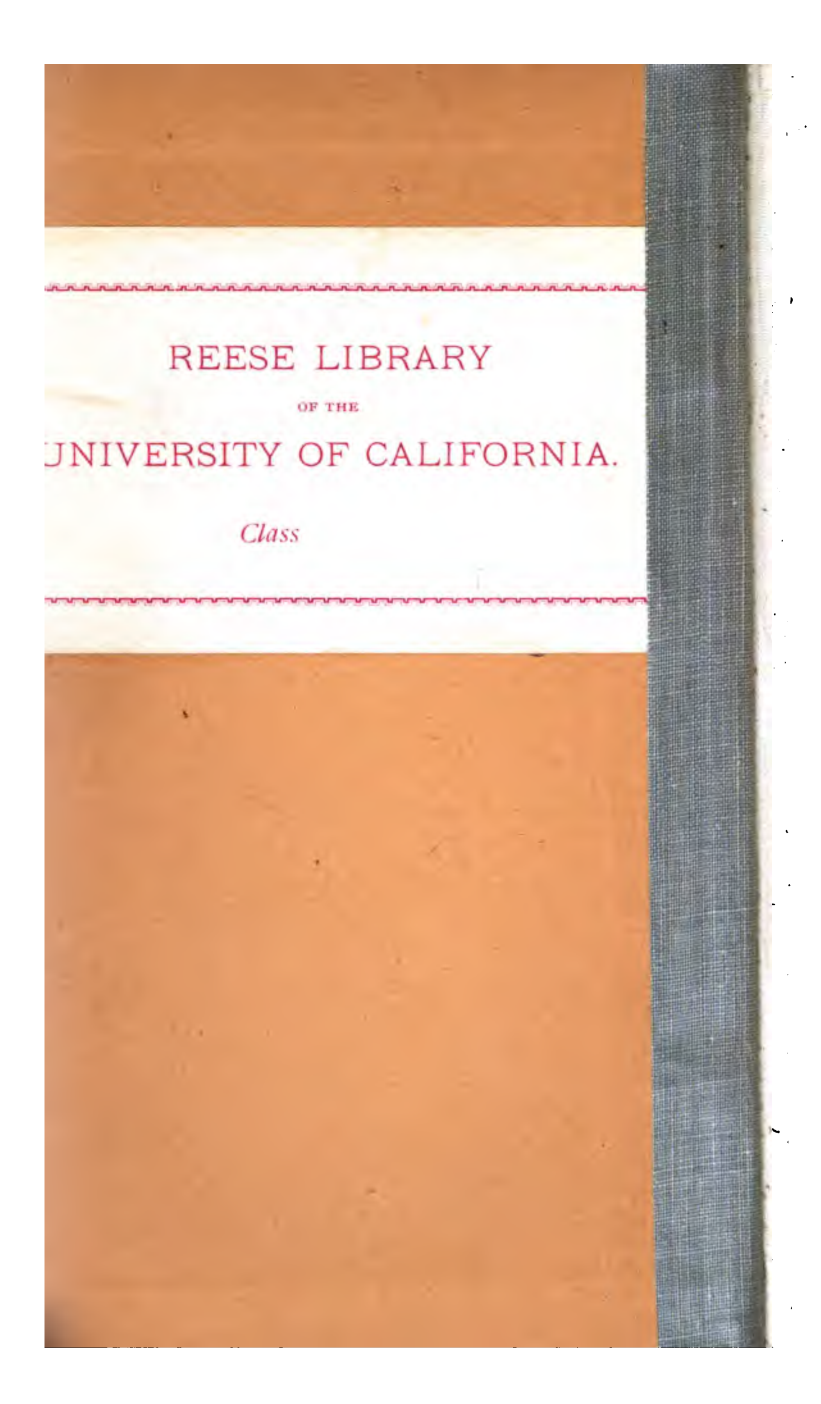





REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class

HISTOIRE

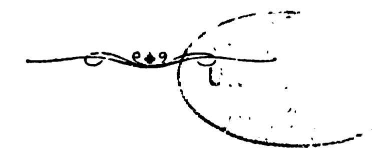
DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

CONTEMPORAINE

PAR

AMÉDÉE ROUX.



PARIS

A. DURAND ET PEDONE LAURIEL, ÉDITEURS

9, RUE CUJAS, 9

—

1870

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

CONTEMPORAINE

CHAUMONT, IMPRIMERIE CHARLES CAVANIOL.

HISTOIRE

DE LA

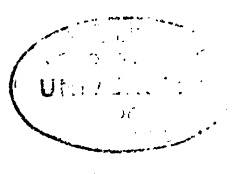
LITTÉRATURE ITALIENNE

CONTEMPORAINE

PAR

AMÉDÉE ROUX.





PARIS

A. DURAND ET PEDONE LAURIEL, ÉDITEURS

9, RUE CUJAS, 9

1870

AVANT-PROPOS.

Après un demi-siècle de luttes généreuses et d'ineffables souffrances, l'Italie a réussi enfin à grouper autour d'elle ses enfants dispersés, et en surmontant les derniers embarras qui sont comme le legs onéreux d'un passé funeste, cette illustre nation donne chaque jour un démenti solennel à ceux qui gémissent sur son affranchissement et qui osent mettre en doute ses grandeurs à venir. On sait ce qu'il en a coûté de larmes et de sacrifices pour atteindre à ce but glorieux, à la réalisation de ce rêve caressé par tant d'hommes magnanimes, depuis Dante jusqu'à Victor-Emmanuel II. Des écrivains habiles, les Vannucci, les Farini, les Gualterio, ont dit avec cette éloquence qu'inspire presque toujours le patriotisme indigné, quelles sanglantes hécatombes furent offertes de nos jours à l'indépendance italienne; la

France a frémi au récit du long martyre des Confalonieri, des Pellico, des Pallavicini; elle a donné un asile à Gioberti et à Manin, les deux nobles exilés, et affirmant, tardivement peut-être, ses ardentes sympathies par des actes héroïques, elle a semé des cadavres de ses fils la route qui conduit de Turin à Vérone, arrêtant prématurément, hélas! le vol de ses aigles aux portes de Venise. Mais ces scènes émouvantes, où le canon, l'épée du soldat, la hache même du bourreau, jouent le principal rôle, ne représentent qu'un seul aspect du drame italien contemporain. Avant d'aller « combattre pour une idée, » Louis-Napoléon avait traduit en langue allemande les vers sublimes où, par la bouche de Foscarini, Niccolini fait appel à ce vengeur futur, qu'à trente ans de là une main invisible poussait sur les champs de bataille de Magenta et de Solferino; durant sa jeunesse éprouvée, le prince avait lu et relu les odes impérissables où Manzoni chantait la gloire et la liberté, et semblait confondre dans un même hommage le fondateur du premier royaume d'Italie et le libérateur attendu qui devait compléter l'œuvre du conquérant. La Péninsule, en un mot, a été affranchie, non pas seulement par les efforts d'un voisin secourable tel que Napoléon III, d'un politique tel que le comte de Cavour ou d'un roi patriote soutenu par 80,000 braves, mais encore et surtout par cette formidable association de publicistes et de poëtes qui étaient parvenus à mettre en mouvement ce tout-puissant levier qu'on appelle l'opinion européenne. C'est grâce à la

littérature que l'idée nationale s'est infiltrée peu à peu dans les masses, et le jour où l'Italie put se reconnaître dans ce magique miroir que lui offrait l'auteur du *Rinnovamento ;* le jour où des Alpes tyroliennes à la mer de Sicile, une seule pensée, l'espoir de la délivrance, eût fait tressaillir les enfants de cette grande famille : « Une, comme le disait Manzoni :

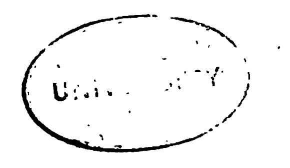
Di memorie di sangue e di cor

Ce jour-là les souverains de Naples, de Parme et de Modène, chancelèrent sur leur trône, et l'Autriche s'apprêta à un de ces duels insensés où la force brutale s'acharne vainement à lutter contre « l'esprit. » C'est donc un des plus mémorables triomphes de la Providence que nous aurons à raconter en exposant le tableau de la littérature italienne contemporaine, et cet ouvrage se divise en quatre périodes correspondant à autant de phases de l'histoire politique : l'Empire, — la Restauration, — le Règne de Charles-Albert et celui de Victor-Emmanuel. Les titres que j'ai cru devoir donner à ces deux derniers livres sembleront peut-être arbitraires, mais il me sera facile de les justifier. A partir de 1831, en effet, les italiens n'avaient déjà plus à choisir qu'entre deux solutions : l'unité nationale par la république, — l'unité par la monarchie sous le chef de la dynastie de Savoie, et cette nécessité de la situation était apparue quelques années auparavant à la pensée du gouverneur de la Lombardie, lorsqu'après la défaite des constitu-

tionnels piémontais il disait d'un air goguenard à ses officiers en leur montrant le prince de Carignan : *Ecco il re d'Italia*. Charles-Albert avait lui-même conscience des prochaines grandeurs réservées à sa race et la fière devise : *J'attends mon astre!* devint celle des libéraux qui allaient bientôt chercher à Turin un point de ralliement. Après l'éclipse momentanée de Novare « l'étoile » piémontaise revint plus étincelante à l'horizon, et Victor-Emmanuel exerça sur la péninsule entière une véritable dictature morale en attendant l'expulsion des envahisseurs allemands et de leurs protégés. En 1860, s'ouvre une période nouvelle; les écrivains ont accompli leur tâche et le mouvement de transformation qui s'opère depuis huit ans dans la littérature italienne n'est point encore assez caractérisé pour qu'il soit possible de s'en rendre un compte suffisamment exact. Le champ que nous avons à embrasser n'est d'ailleurs que trop vaste; contraint de resserrer en d'étroites limites un ouvrage qui, bon ou mauvais, comblera, provisoirement du moins, une fâcheuse lacune dans l'histoire de l'Europe contemporaine, j'ai eu constamment en vue les deux publics si différents auxquels s'adresse mon travail. Pour mes lecteurs français, — étrangers presque tous à la connaissance de la langue de Dante et enclins en général à traiter avec un inexcusable dédain les choses d'outre-monts, — j'ai écrit plusieurs chapitres de quelque étendue où, sans trop de fatigue ils pourront prendre une idée plus juste de la nation italienne et des hommes éminents qui

l'ont illustrée de nos jours; — pour les Italiens qui éprouvent naturellement le besoin d'étudier leur littérature plus à fond, je me suis attaché à recueillir de nombreuses indications sur les écrivains du second ordre, et bien qu'en déplorant plus que personne d'inévitables omissions, je n'en reste pas moins persuadé que, parmi les « oubliés » il en est peu qui soient réellement en droit d'élever des réclamations. Je crois m'être montré équitable à l'égard de tous, si ce n'est peut-être de mes amis, et cette impartialité m'a assez coûté pour que j'ose la présenter comme un titre à l'estime et à l'indulgence des honnêtes gens. Mais je n'ai pas besoin d'en dire d'avantage sur le plan et la composition de cette histoire ; j'offre aux personnes instruites un livre utile : il n'appartient qu'à elles de décider si j'ai fait en même temps un livre intéressant.

AMÉDÉE ROUX.



LIVRE PREMIER

CHAPITRE PREMIER.

De la poésie italienne au commencement du XIXe siècle. — Pindemonte. — Caractère général de son talent. — *Le poésie campestri*. — Poëmes, Epîtres et *Sermoni*. — Ses poésies lyriques. — Sa traduction de l'Odyssée.

Tandis que la Révolution semblait devoir inaugurer chez nous une ère de rajeunissement universel, la littérature seule était en retard et ne participait que de loin au mouvement de régénération qui transformait les hommes et les choses. Châteaubriand publiait, il est vrai, au commencement du nouveau siècle, quelques ouvrages restés fameux, mais qui, fort applaudis dans le camp religieux, excitaient la pitié des critiques à la mode, et sauf André Chénier dont les chefs-d'œuvre n'apparurent d'ailleurs à la lumière que sous la Restauration, les poëtes de la République et de l'Empire conservèrent fidèlement les traditions de l'ancien régime. Après Saint-Lambert et Delille : Fontanes et Chênedollé ; après Ducis et l'auteur de *Tibère*, — Arnault et Lemercier recueillirent l'héritage graduellement amoindri de Racine et de Voltaire, et cette décadence qui, ne s'arrêta que vers 1820, coïncidait pour comble d'humiliation avec la renaissance intellectuelle de tous les peuples voisins. Cette époque était celle de Walter-Scott et de Byron, de Goëthe et de Schiller, et, dignes contemporains de ces fils immortels de l'Angleterre et de l'Allemagne, trois poëtes éminents luttaient entre eux d'activité et de talent comme pour con-

soler l'Italie de la perte prématurée de son glorieux tragique. Avant de descendre dans la tombe, Alfieri avait connu et aimé le président d'âge de ce triumvirat, chantre aimable, écrivain soigneux, auquel il livrait ses vers à polir, et qu'en ses heures de gratitude et d'épanchement il appelait parfois « *ma blanchisseuse*. »

Né à Vérone comme Maffei et Spolverini, Pindemonte eut avec ce dernier une parenté morale des plus remarquables. Religieux et bon, amoureux du pays qui l'avait vu naître, il allait, lui aussi, puiser l'inspiration sur les rives de ce lac de Garda, dont Catulle et l'auteur de la *Riseide* nous ont laissé des descriptions splendides, et si par l'expression il reste un peu au-dessous d'eux, il ne possède pas à un moindre degré ce sentiment des beautés naturelles qui, de l'autre côté des Alpes, se traduisait en pages éclatantes sous la plume de Bernardin de Saint-Pierre. Issu d'une famille patricienne, élevé au sein de l'opulence, il put satisfaire sans obstacles au sortir du collége son double goût pour la société et pour les lettres, et ses succès dans le monde égalèrent ceux qu'il obtint « au Parnasse, » ainsi qu'on disait alors. Cette âme généreuse et délicate était par malheur revêtue d'une fragile enveloppe, et toujours averti par les défaillances de sa misérable santé, du terme fatal de toute joie humaine, le poète répétait souvent ces vers attristés de Lucrèce :

..... Medio de fonte leporum,
Surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat...

Cette lutte entre l'âme et le corps se prolongea pour lui durant trois quarts de siècle, et il en est resté un écho dans ces recueils successifs auxquels il travailla jusqu'à la fin. Mais comme il arrive que les natures droites, à force de réagir sur elles-mêmes, réussissent à dompter leurs instincts les plus rebelles, c'est surtout dans les pièces de la jeunesse de Pindemonte qu'en surprend ce sentiment de mélancolie profonde qui devait se transformer plus tard en une résignation pleine de sérénité. *Le poesie campestri* publiées en 1788 appartiennent à cette première

manière de l'auteur, et plusieurs des morceaux qui composent ce petit volume, firent fortune auprès de ce public restreint qui, en Italie, lisait le *Cimetière* de Gray, *Werther* et les *Nuits* d'Young. Il y a en effet une grâce rêveuse, un charme pénétrant dans les tercets *Sulla Solitudine*, dans les deux odes *alla Salute* et *alla Melancolia* et dans le troisième chant du petit poème *sur les quatre parties du jour*. On pourrait citer encore comme se rattachant aux *Poesie campestri*, la *Cantica* intitulée *La fata Morgana*, fiction ingénieuse à laquelle servit de prétexte un curieux effet de mirage observé par l'auteur entre Reggio et Messine. Mais ce brillant essai dans le genre descriptif qui n'est qu'une variété du « genre ennuyeux » n'a pas ces fortes teintes qui gagnent à vieillir, et la même critique s'applique également au poème sur la France écrit à Paris au lendemain de l'ouverture des Etats-Généraux. Cette pièce est remplie d'ailleurs de sentiments généreux qui font honneur au poète véronais et survécurent chez lui au spectacle des bouleversements sociaux qui allaient terrifier l'aristocratie européenne. De retour de ses longs voyages sur le continent, au moment où la tempête commençait à gronder, il chercha dans la solitude un abri contre les émotions pénibles qui venaient l'assaillir, et cette retraite ne fut pas sans profit pour son talent qui en sortit comme renouvelé. Au poète rêveur va succéder le poète moraliste, et la sagesse sera le caractère dominant de toutes les œuvres que produiront encore cette maturité féconde et cette vieillesse sans déclin. Dans ses dernières poésies on trouve sans doute de l'émotion et de la grâce, mais l'austérité, bien que parfois souriante, sera désormais la maîtresse du logis et c'est elle qui dictera à Pindemonte non pas seulement ses épîtres et ses *Sermoni*, mais encore trois compositions inégalement célèbres, les *Sepolcri*, *I Viaggi* et *Il colpo di Martello*. Nous parlerons ailleurs du premier de ces ouvrages, en analysant le fameux *carme* de Foscolo sur le même sujet, mais nous devons accorder ici un court examen aux deux autres poëmes.

Les *Viaggi* qu'on imprime d'ordinaire à la suite des *Sermoni*, ne sont, en effet, aux dimensions près, qu'une

spirituelle satire où la raillerie ne franchit jamais la mesure permise, et où l'auteur, en voyageur consommé qu'il fut en son temps, commente longuement ce vers d'Horace :

Cœlum non animum mutant qui trans mare currunt...

Il passe en revue les nombreuses variétés de touristes européens, 'gardant ses sévérités pour le plus coupable de tous, l'Italien, qui fuyant la douce atmosphère et le sol béni de la vieille Ausonie, brûle de faire connaissance avec « le Français frivole, l'Anglais lourd et le pédant Germain. » Parmi ces portraits, il en est un qui est resté frappant de ressemblance et qui pourra donner l'idée de tous les autres.

« L'ennui, le spleen, l'usage, le désir de se dérober aux atteintes de l'homicide novembre[1], entraînent vers de plus doux climats le fils opulent de la Grande-Bretagne. Mais tout riche qu'il est, il sourit d'avance à la pensée qu'il lui sera permis de prodiguer les vins de France et de porter un *toast* à prix réduit au roi Georges et à la belle qui, restée sur l'autre rive de la Manche, attendra en soupirant le retour du voyageur. Il part et fait serment de ne pas regagner la terre des brouillards avant d'avoir vu tout ce qu'un Anglais peut voir. A l'œuvre donc ! Il est à Rome et dans la ville éternelle, il n'est si petit caillou qu'il n'ait longtemps couvé d'un avide regard ; hors de Rome, il n'est pas un débris de muraille qu'il n'ait contemplé à loisir : il médite sur ces décombres et sans qu'il s'en aperçoive les rayons d'un soleil de feu dardant d'à-plomb sur sa tête viennent dessécher ce cerveau d'où l'on vit éclore jadis dans le sénat d'Albion tant d'improvisations éloquentes. Il court les ateliers et les magasins, il s'efforce d'obtenir un buste sculpté par le Vénitien Canova, il achète au hasard des tableaux et des camées. Au milieu de son délire, il n'oublie pourtant pas qu'il est Anglais et que l'Angleterre est le pays de la richesse ; il vante la liberté, les lois, l'industrie de la Grande-Bretagne et n'a pas assez de mépris pour nous Italiens qui sommes des musiciens ou tout au plus des ar-

[1] Mois des Suicides.

chitectes, un ramassis d'esclaves et de gueux courbés sous le joug de la superstition. Il ne vit qu'avec des concitoyens, ne lit que la gazette de Londres qui l'accompagne fidèlement dans ses pérégrinations, et ne quittant jamais cette Angleterre artificielle, il se permet de juger des mœurs italiennes. A l'entendre, chacun cache sous ses vêtements un poignard qui se plongera dans le sein d'un rival ; s'il fallait l'en croire, l'adultère chez nous serait la règle et la fidélité conjugale l'exception. Explorateur intrépide de toutes les merveilles du globe, il gravit indifféremment les pentes du Vésuve et de l'Etna ou celles de ces monts neigeux qui servent de barrière à la Savoie. Arrivé sur des monts presque inaccessibles, il interroge son guide : — Mylord Freeport est-il allé plus avant? — Oui, cette crête sourcilleuse a reçu sa visite. — Marchons donc alors ! — Et brisé, haletant, transi ou brûlé suivant la latitude, il poursuit sa course hasardeuse. Le moindre oubli semblerait un crime à ce faiseur d'inventaires. Il a tout vu, tout admiré de Turin à Palerme, tout, si ce n'est cette célèbre villa de Caprarola qui eut Barozzio pour architecte et Zuccheri pour décorateur. Satisfait pourtant, il regagne l'Angleterre, il débarque et s'apprête à fatiguer ses compatriotes de ses monotones récits, lorsque des lèvres d'un ami sort cette parole fatale : Que te semble de Caprarola? — Cette interpellation le consterne, et, pour échapper à de nouveaux affronts, il repasse la mer et remonte dans sa poudreuse berline pour ne s'arrêter qu'à Caprarola.... »

En traçant ce portrait et quelques autres du même genre, Pindemonte s'est souvenu du précepte d'Horace : *Castigat ridendo mores*, et bien que l'élégie y alterne fréquemment avec la satire, c'est la note railleuse qui domine dans les *Viaggi*. Le *Colpo di Martello* au contraire est surtout une œuvre de direction morale. Le poète prend pour symbole de la fuite du temps ce coup de marteau qui à Venise vient ébranler de quart d'heure en quart d'heure la grande cloche de l'église Saint-Marc, et il développe en vers admirables ce brutal et prosaïque dicton des économistes anglais : *Time is money*. Cette pensée qui se présente si naturellement et si fréquemment aux âmes méditatives et qui a inspiré tant de pages

austères ou enjouées aux écrivains de toutes les nations depuis Homère jusqu'à l'auteur du *Voyage autour de ma Chambre*, — cette pensée que la vie est courte et que le temps perdu ne se retrouve jamais, offre un thème des plus riches que le spirituel Savoyard n'a fait qu'effleurer, et que Pindemonte a su exploiter plus à fond. Le poète analyse et décrit, en passant de la cause aux effets, les passions les plus chères à la faiblesse humaine et montre que toutes nos aspirations sont le jouet du temps, sauf celles qui ont pour but la vertu et la gloire. Il retrace d'un pinceau caressant les courtes joies du voluptueux, de l'ambitieux et de l'avare, puis comme inévitable condamnation de ces plaisirs superficiels et sans lendemain, il ramène de loin en loin un refrain mélancolique semblable à ce timbre inexorable de la tour de Saint-Marc ou à cette poignée de poussière qui met un terme aux grands combats des abeilles de Virgile :

Pulveris exigui jactu compressa quiescant...

Cette morale est sévère sans être rebutante, car elle découle logiquement de la nature du sujet, et l'auteur n'apparaît nulle part comme un pédagogue chagrin; c'est plutôt un pécheur converti et jaloux de communiquer gratuitement aux générations nouvelles le fruit d'une expérience chèrement achetée. On sent partout l'homme sous le prêcheur et dès le début du poëme nous sommes pris par les entrailles en lisant cette touchante apostrophe aux beaux jours envolés :

Dove sei, dove, o Gioventù? Mi splende
Così davanti agli occhi il tuo sorriso,
Che sembrami l'altr'ieri averlo visto,
E pur molto è, che mi dicesti addio...

Si les disciples de Pibrac eussent revêtu des doctrines aussi saines d'une aussi brillante poésie, M[me] de Sévigné eût fait à coup sûr infidélité à Port-Royal et laissé de côté ces petits traités jansénistes qu'elle regrettait de ne pouvoir « avaler en bouillon. »

N'eût-il écrit que les *Poesi campestri*, les *Viaggi* et le *Colpo di Martello*, Pindemonte occuperait encore un rang distingué parmi les écrivains de son temps, mais nous n'avons point parlé de ses véritables titres à l'immortalité : les *Epîtres* et les *Sermoni*. Horace, dans une de ses plus belles odes, menace du destin d'Icare, l'imprudent qui tentera de disputer à Pindare la palme lyrique, et des expériences réitérées ont démontré surabondamment que s'il n'est pas facile de lutter de sublimité avec le chantre thébain, il n'est guère plus aisé de ravir au favori de Mécène le secret du naturel et de la grâce. Pindemonte a réussi à mener à bien cette rude entreprise et il a su rester original en imitant son maître ; on sent que les deux poètes sont de la même école, mais il est évident que si le Véronais a moins de verve, d'entrain et d'esprit proprement dit, il a l'avantage d'appartenir à une civilisation supérieure, et au lieu de ces échappées bouffonnes ou obscènes de la muse latine, on trouve chez lui des pensées délicates, délicatement rendues, il a le talent de nous intéresser à tout ce dont il nous parle et ses amis deviennent promptement les nôtres.

Les dix-sept *Epîtres* qui d'ailleurs portent presque toutes leurs dates avec elles, ont été écrites pour la plupart de 1800 à 1803. Après Marengo, les relations sociales interrompues reprenaient leur cours, les amis se revoyaient après une longue absence, il semblait qu'on eût hâte de vivre et d'espérer. Mais si les Italiens de Bologne et de Milan avaient lieu de se réjouir, il n'en était pas de même des habitants de Vérone. Le traité d'Amiens était venu donner une consécration solennelle au pacte odieux de Campo-Formio, et l'Adige qui servait de frontière entre l'Autriche et la Cisalpine, coupait en deux fragments la ville natale de Pindemonte. Ce désaccord flagrant entre les conventions humaines et la nature des choses est exprimé avec énergie dans l'épître première adressée à cette belle comtesse Albrizzi, que ses contemporains surnommèrent « la sage Isabelle » et qui cultiva elle-même avec succès les arts et la littérature. Cette pièce est comme la contre-partie du fameux discours de Rousseau : l'auteur déplore le retour d'un âge de fer où des artistes inspirés, tels que Canova et Isabelle sont dé-

daignés, tandis que la seule industrie prospère est celle de l'homme qui forge des épées ou fond le boulet homicide.

L'épître suivante à Elisa Mosconi est peut être la meilleure de toutes; c'est une élégie mêlée à une idylle. Le poète nous introduit dans une gracieuse villa située à mi-côte, et qui surgit du milieu des fleurs; le ciel est pur, le soleil italien couvre de reflets dorés les vertes collines, mais si la nature sourit, l'angoisse est dans les âmes, car on entend au loin le sourd grondement du canon qui tonne sur le Mincio. Ce contraste vivement exposé, rappelle le *suave mari magno* de Lucrèce. Mais la moralité n'est plus la même, et ce qui n'était pour le Romain endurci que le complément du plaisir, se transforme pour l'homme du XIXe siècle en souffrance poignante.

Si les grandes lignes de ce tableau sont harmonieusement tracées, les détails ne méritent pas moins d'éloges que l'ensemble. Les personnages que l'auteur met en scène, sont singulièrement sympathiques et l'on trouverait difficilement ailleurs trois portraits plus achevés que ceux de la comtesse et de ses deux filles. Elisa Mosconi, belle encore à quarante ans, jouit en paix des derniers rayons de son automne, et voit avec une sereine confiance s'approcher les jours sombres et froids : c'est la personnification de la beauté morale qu'accompagnent de splendides restes de beauté physique. Mais là où Pindemonte s'est surpassé, c'est dans les deux portraits de Clarina et de Lauretta Mosconi, l'une joyeuse et vive comme Rosalinde, l'autre pâle et rêveuse comme Desdemona. Un mot suffit au poète pour décrire les charmes opposés de ces aimables sœurs :

Pel sentier della vita *il piè Clarina*
Move danzando : innanzi a lei stan sempre
Alto su l'ale d'ōr lieti fantasmi,
E tutti innanzi a lei ridon le cose...

Valli rinchiuse, opachi boschi e muti
Cerca Lauretta...

Et ces vers servent de texte à deux chants, l'un alerte et gai comme Clarina, l'autre doucement attristé comme

Lauretta. Mais fidèle aux vieilles affections, le poëte ne tarde pas à quitter la fille pour la mère, et l'épître finit çomme elle a commencé, par un hymne touchant à l'amitié.

Pindemonte était digne d'en apprécier les douceurs, mais quelque prudence qu'on y apporte ; ce sentiment délicieux n'est jamais sans danger et tend promptement à se dénaturer lorsqu'il s'établit entre deux personnes de sexe différent ; il n'y a peut être en ce genre de parfaitement épuré que l'amour fraternel, et cette vérité morale est délicatement exprimée dans l'épître à Isotta Landi, sœur de l'auteur :

E qual migliore havvi amistà di quella
Di german con germana ? Più soave
Dell' amistà, che l'uomo ad uom congiunge,
E senza i rischi troppo dolci a un tempo
Dell'amistade, che non rade volte
A gentile il congiunge e non sua donna...

Aucun poète de nos jours n'a poussé plus loin le culte de la famille que ce chevalier de Malte qui n'avait ni femmes ni enfants, et dans toute cette pièce, la tendresse paisible du frère pour la sœur est dépeinte sous des couleurs si vives qu'on la prendrait pour de la passion. Pindemonte va jusqu'à envier le sort du jeune Phaéton qui, victime d'un si tragique destin, fut du moins consciencieusement pleuré par les fidèles Héliades, et cette réminiscence dont le caractère mythologique fera sourire plus d'un de mes lecteurs, est pourtant amenée avec beaucoup d'art et se relie naturellement au « morceau à effet » de la fin de l'épître. C'est un *Hoc erat in votis* qui diffère autant de celui d'Horace que diffèrent entre elles la pensée habituelle de la mort et celle du bien-être matériel. Pindemonte savait que l'heure fatale arrive soudaine et inattendue, que chaque adieu adressé à ceux que nous aimons peut être l'adieu suprême, et c'est sous le coup de cette préoccupation lugubre qu'il fait en terminant ce touchant appel à l'amitié d'Isotta :

« Puissent mes yeux se fermer à la lumière avant les tiens... fasse le ciel qu'à l'approche de mes derniers instants, la

nouvelle sinistre te soit apportée par un courrier rapide ! Oh ! que rien ne t'arrête alors, ni le large fleuve qu'il te faudra franchir sur une frêle barque, ni l'absence de ces coursiers généreux qui devront entraîner ton char au travers des plaines de Lombardie. Oh ! que l'onde et la terre secondent l'élan de ta tendresse inquiète afin que ta douce apparition vienne répandre comme un rayon consolateur sur un seuil funeste, afin que mes regards déjà chargés des ombres de la mort se reposent encore une fois sur ton visage aimé, et que ma main puisse presser la tienne dans une faible étreinte !... »

Ce charme qui naît de l'émotion longtemps contenue, puis éclatant enfin avec l'éloquence du cœur, ce charme est surtout sensible dans celles des épîtres de Pindemonte qui s'adressent à des femmes, et qu'on lira toujours avec un intérêt sympathique ; mais parmi les pièces de beaucoup plus nombreuses où les hommes sont en scène, il en est aussi plusieurs où dominent le sentiment et le ton élégiaque et où l'auteur répète en cent façons ce fameux refrain des « neiges d'Antan » qui a suffi à immortaliser Villon. Il est dans la vie des femmes et dans celle des poètes une heure délicieuse et fugitive, où les unes croient avoir enchaîné l'amour, les autres captivé la Muse. Puis, les années se succédant, l'ange se transforme en douairière et Anacréon vieilli devient le jouet des générations nouvelles qui ne lisent plus ses vers. Il faut le dire pourtant à l'honneur de l'espèce humaine, ces grandeurs déchues conservent d'ordinaire un petit cercle de courtisans fidèles qui gardent un culte aux grâces flétries et aux lauriers desséchés : l'amour-propre aidant, l'homme distingué qui goûta autrefois l'enivrement de la renommée se console d'un oubli passager peut-être, et si un poète plus jeune se rencontre qui lui parle de sa gloire, il le prend au mot et croit entendre dans cette voix amie l'arrêt de la postérité. Telles sont les idées que réveille la lecture de *l'épître à Vittorelli*, éloge délicat plein de réminiscences flatteuses pour le disciple suranné de Savioli, glorification d'un passé bien préférable au présent, car alors on avait beau jeu à opposer l'administration de Turgot ou du comte de Firmian,

à celle du directoire français et des petites républiques anarchiques fondées en Italie sous ses auspices. Réfugié à Venise, cette récente conquête de l'Autriche, Pindemonte se reportait par la pensée au temps où la vieille cité :

D'Adria sull' acque allor sovrane ancora.

accordait sa souriante hospitalité à tous les souverains sans couronne. En 1801, il avait atteint le milieu de la vie, il se trouvait au confluent de deux âges *l'un contro l'altro armati* ainsi que le disait plus tard Manzoni, et restait incertain entre le présent et l'avenir. Les souvenirs lui semblaient pourtant plus doux que l'espérance, et pour donner un aliment au culte qu'il avait voué aux grands hommes de sa patrie, il remontait jusqu'à cette glorieuse époque où Fracastoro chantait dans la langue de Virgile, où Sammicheli entourait Vérone de ces merveilleuses fortifications que l'artiste admire autant que l'homme de guerre. Mais parmi les pièces de cette catégorie, la plus remarquable sans contredit est l'épître à Scipion Maffei, ce vrai citoyen qui, prévoyant sans doute l'arrivée de nouveaux barbares avait dans sa *Verona illustrata* élevé un monument impérissable à sa ville natale. Après Maffei, après Spolverini, une génération nouvelle avait surgi, inférieure à la précédente mais estimable encore; Pindemonte avait connu la plupart de ces écrivains morts presque tous avec l'ancien régime, et son épître à Aurelio Bertola est toute remplie de touchantes évocations. Mort lui-même en 1798, le spirituel fabuliste sert de guide au poète dans cette excursion aux Champs-Elysées : nous voyons successivement défiler devant nous, parmi les ombres véronaises, l'astronome Cagnoli, l'avocat-poète Pellegrini, l'élégant traducteur de Plutarque, Girolamo Pompei, la belle et sympathique Téodora Pompei accompagnée de deux amies aussi séduisantes qu'elle, puis lorsque ces vaines apparitions se sont évanouies dans les airs, Pindemonte entonnant l'éternelle plainte dont l'humanité fatigue le ciel à travers les siècles, s'écrie avec des accents dignes d'Homère :

Acerba ohimè! cadon le belle, e i vati,
Onde cantate fur, cadono anch'essi;
Miete morte del par le rose e i lauri..,

La plupart de ces autres épîtres sont surtout recommandables au point de vue de la forme; on y trouve plus d'art que d'inspiration et l'imitation des grands modèles antiques dégénère parfois en simple traduction. C'est ainsi que la *consolation* à Giovanni Dal Pozzo est empruntée presque entièrement au bel épisode de la mort d'Eurydice, et l'époux infortuné dut moins de remerciements à son ami qu'à Virgile, ce chantre divin des douleurs sans espoir.

Si, comme nous l'avons déjà dit, le ton élégiaque est celui qui domine dans les épîtres de Pindemonte, on trouve surtout de la gaîté et de l'entrain dans les *Sermoni* qu'il écrivit au déclin de son âge mûr. Ce ne sont pas là pourtant des satires dans l'acception vulgaire de ce mot; on y sent, il est vrai, une intention critique, mais la note moqueuse est toujours tempérée par cette indulgence naturelle aux hommes désabusés qui, après avoir essayé des choses de la vie, en ont reconnu le néant. L'auteur avait néanmoins les yeux bien ouverts sur les travers d'autrui et dans son premier *Sermone* qu'il intitule : *Introduction,* il nous montre fort bien ce dont il eût été capable dans le genre satirique, tout en affectant de reconnaître l'inutilité d'un blâme direct contre des vices ou des ridicules qui s'étalent effrontément : « Pourquoi, dit-il, s'attaquer à la vaine Chloé ? Son incurable coquetterie n'est-elle pas suffisamment connue de chacun ? Pourquoi flétrir la fameuse Argia, cette implacable médisante qui ne loue que les morts et qui est l'effroi de ses amis ? » — Mais après avoir escarmouché contre ces divers fléaux de la bonne société, il arrive au grand coupable, au butor enrichi qui singe l'homme de goût et voudrait se procurer à prix d'argent une réputation de Mécène :

« Il m'en coûtera davantage d'épargner ton protégé Fosco, ce misérable qui, parti de si bas, n'est devenu millionnaire et gentilhomme que pour s'exposer de plus haut à l'universelle risée. Urnes chinoises, pendules de Paris, pierres gravées, tableaux de maîtres, chefs-d'œuvre de la statuaire,

estampes merveilleuses, éditions de Baskerville et de Didot, d'Alde et de Bodoni...., tout ce que l'industrie humaine a produit de plus rare, tu le trouveras accumulé chez lui. Mais à quoi bon ce luxe raffiné? Ne dira-t-on pas que Fosco est comme un eunuque au milieu du sérail. »

« *Barbarus has segetes!* » crierait volontiers Pindemonte, et partant de cette idée, il énumère un à un ces admirables volumes si corrects et si bien imprimés, ces tableaux qui feraient l'orgueil et la joie de cent amateurs éclairés, ces précieux magots venus de la Chine et qui semblent s'égayer aux dépens de leur grossier possesseur. Mais jusqu'où ne s'étend pas la profonde incapacité de Fosco! Etranger à la gastronomie autant qu'aux lettres, aux sciences et aux arts, il est le jouet de ses parasites et de son cuisinier, et pourtant, — ô unique et fatale puissance de l'argent! — Fosco aurait tort de se désespérer :

« Rassure-toi, lui dit le poète, et recueille d'une oreille confiante cette prédiction que Jupiter a confiée à Phébus, et que Phébus m'a livrée à moi-même qui ne suis point le plus méprisable parmi ceux qui font vibrer les cordes de la lyre. Gravés par une main habile sur le cuivre poli, les traits charmants de ta maîtresse séduiront le regard des hommes sur les rivages les plus lointains, et ton Europe en effigie traversera les eaux de la mer Égée non pas sur la croupe d'un taureau, mais portée par mille feuilles légères que s'arracheront les sultans blasés de l'Orient. Jusque dans cette incomplète image qui ne rendra ni la pourpre des joues, ni les reflets mobiles de la chevelure, ton idole apparaîtra séduisante encore, et sous ce buste chéri on verra surgir du milieu de capricieuses arabesques ton nom vulgaire à côté de celui de l'artiste qui t'offrira ce faible témoignage de sa reconnaissance. Chaque année t'amènera de nouveaux flatteurs, et tu finiras par recevoir de plus solennels hommages. De la gravure tu arriveras au livre et, un beau jour, quelque grave penseur te présentera un lourd volume relié en maroquin et tout reluisant de dorures, en tête duquel tu seras placé dans une éloquente préface entre Auguste et Mécène... »

Lus dans l'original, ce passage et d'autres encore sem-

bleront sans doute assez mordants, mais cette satire est impersonnelle ; Chloé, Argia et Fosco sont des types généraux qui ont leurs équivalents dans tous les pays civilisés, et il est probable que peu de gens consentirent à se reconnaître en contemplant le miroir accusateur. Pindemonte pourtant est presque épouvanté de sa propre hardiesse et pour se faire pardonner une bien inoffensive sortie, il termine son *Sermone* par un petit panégyrique en l'honneur d'un homme d'état déchu, de quelque austère Vénitien peut-être qui, survivant aux grandeurs de sa patrie, est allé demander aux champs *l'otium cum dignitate*.

Ce personnage, que l'auteur désigne sous le nom de Camillo, eut après 1815 bien des compagnons d'infortune, mais tous n'acceptèrent pas avec la même résignation le coup qui les frappait, et les salons de Lombardie furent convertis en vrais champs de bataille où le parti national se trouvait continuellement en présence et en lutte avec le parti français et le parti autrichien. Que les martyrs fissent entendre leurs plaintes, cela était de droit, mais le patriotisme lui-même devenait moins respectable lorsqu'il prenait pour porte-voix les bouches mignonnes des femmes à la mode, et dans le *Sermone* sur les *Opinions politiques*, Pindemonte crible de piquantes épigrammes ces jolies créatures qui s'avisaient de s'enrôler sous la bannière de la servitude ou sous celle de la nation. Les portraits de Silvia et de Rosine ressemblent fort à ceux que trace Parini dans son poëme du *Giorno;* il ne faudrait pas s'y tromper pourtant : la société lombarde s'était profondément modifiée depuis un demi-siècle ; quand les jours orageux viendront les femmes de Milan et de Venise sauront déployer un courage viril, et la noble Teresa Confalonieri trouvera de nombreuses rivales de dévouement et d'héroïsme.

Les *Sermoni* de Pindemonte s'attaquent plutôt, on le voit, au ridicule et aux simples travers qu'au vice proprement dit, et le ton général du recueil est celui de l'indulgence et de la bonhomie. Les deux pièces que j'ai citées, auxquelles on peut joindre celles qui ont pour titres *Il poeta* et *Il merito vero* ne s'éloignent guère de ce genre convenu dont la plupart des littératures modernes ont reproduit fidèle-

ment le type; mais là où le poète se montre vraiment original, c'est lorsqu'il s'érige en conseiller des jeunes gens comme dans *l'Oscurità in poesia* et l'*Utile avvertimento,* ou lorsque rétrécissant son cadre il se borne à critiquer quelque vilain défaut de ses amis intimes comme dans la *Cortesia scortese.* Le premier de ces trois *Sermoni* porte l'empreinte d'une fine ironie : Claudio est un poète consciencieux qui refait dix fois un vers avant d'oser le présenter au public, mais Claudio a un grave défaut; sa poésie est pareille à une source limpide, on n'a pas besoin « de chercher ce qu'il dit après qu'il a parlé, » et le malheureux en un mot se livre pieds et poings liés à la critique. « Quel sort digne d'envie est en revanche celui du poète solennel dont chaque production est une énigme offerte à la sagacité du lecteur! L'un approuve parce qu'il est fier d'avoir compris; tel autre parce qu'il rougirait de n'entendre pas ce que d'autres ont entendu; le critique s'étonne et loue de confiance de peur de se compromettre par une censure hasardée... » Et Pindemonte poursuit jusqu'au bout son paradoxe qu'il embellit de traits ingénieux et de charmantes boutades. En écrivant cette agréable satire, il songeait sans doute à Foscolo, génie éclatant mais inégal et qui parfois ne quitte la terre que pour se perdre dans les nues d'où sa pensée nous revient chargée d'impénétrables ténèbres. On aura beau dire que la clarté, l'équilibre, l'harmonie sont des qualités secondaires : c'est par là que la popularité s'attache aux bons écrits et que les esprits tempérés reprennent à la longue l'avantage sur leurs triomphants émules.

L'*Utile avvertimento* est un petit cours de morale à l'usage d'un jeune homme qui vient d'entrer dans le monde... A dix-huit ans, l'homme le plus précoce est encore incomplet a beaucoup d'égards; l'expérience lui manque, et ce savoir récemment acquis dont il est si fier est presque toujours semblable à ces vêtements neufs qui n'ont encore ni la bonne grâce ni la souplesse qu'un peu de frottement ne tardera pas à leur donner. La vie à son aurore est un breuvage capiteux qui nous enivre, et dès nos premiers pas dans la carrière, nous voudrions qu'on nous tînt compte non pas seulement d'un présent trop modeste, mais des

grandeurs que nous font entrevoir des rêves démesurés. Pindemonte, en pilote prudent, place des bouées sur le fleuve orageux qu'affrontera bientôt la barque de son disciple, et il lui montre du doigt les bons citoyens qui ont su conquérir l'estime publique au prix de cette sagesse pratique qui conduit presque infailliblement au bonheur, tandis qu'à côté d'eux des insensés achètent chèrement un repentir souvent inutile. Il s'efforce d'abord de le prémunir contre les défauts habituels aux jeunes gens, la fatuité, l'impertinence, le désir de briller. Puis il lui indique un moyen assuré de plaire en société, moyen qui consiste à dissimuler sa propre supériorité en faisant valoir l'esprit des autres. Le principe une fois posé, le poète en vient aux applications de détail, et mettant son jeune homme en garde contre les entraînements de la conversation, il aborde une nouvelle série d'exemples et de préceptes soigneusement entremêlés et termine par une conclusion morale amenée sans effort et qui n'est que la conséquence logique de tout ce qui précède.

La Cortesia scortese est une épître moqueuse où, entre autres témoignages de politesse impolie, l'auteur raille certain travers lequel tend sans doute à disparaître, mais qui est encore en honneur non pas seulement en Allemagne et dans les pays du nord, mais dans quelques provinces reculées de l'Italie et de la France. A qui de nous, en effet, n'est-il pas arrivé de dîner chez un de ces gentilshommes campagnards qui n'ont d'autre divertissement que la chasse et la table, et aux yeux desquels c'est un crime irrémissible que d'affronter sans appétit leurs énormes festins ? Fulvio, l'ami de Pindemonte, était probablement un de ces riches patriciens trentins que la nature a gratifiés du poignet d'Hercule et de l'estomac toujours inassouvi d'Érésichthon et qui sont sans pitié pour les citadins amollis, les mangeurs insuffisants que leur adresse de loin en loin l'opulente Vérone. La situation de ces convives infortunés a quelque chose de tragique et le poète la dépeint dans toute son horreur.

Parmi les autres *Sermoni* de Pindemonte, il n'en est pas qui soient tout à fait médiocres, car dans tous on rencon-

tre des passages admirables qui semblent demander grâce pour la pièce entière. *La buona risoluzione* dont le thème à première vue paraît un peu banal, contient plus d'une brillante tirade où les lumières du philanthrope et de l'économiste se joignent à l'inspiration poétique; *Il Parnasso* nous donne dans des dimensions extrêmement réduites, il est vrai, le pendant du *Temple du goût* ou du *Viaje al Parnaso*. Mais Cervantes est trop indulgent, Voltaire trop partial et le *Parnasse* italien est le mieux habité des trois. Remontant jusqu'à Lucrèce et à Virgile pour redescendre jusqu'à Metastasio et au chantre de *Mirra*, Pindemonte avait le choix entre les noms immortels et chacun d'eux obtient au passage la part de louange et de blâme qui lui est rigoureusement due par la postérité. *Gl'incomodi della bellezza* sont une attendrissante élégie, où l'auteur déjà vieux, développe avec plus de modestie une idée qu'un autre poète contemporain exprimait en ces termes

> Femme, ta couronne de rose
> Se fane sur ton front moins rose :
> Sur le mien le laurier verdit !
> Que ton orgueil souffre et s'incline;
> Lorsqu'en toi la beauté décline,
> En moi le poëte grandit...

Ainsi que je l'ai déjà dit, Pindemonte était en effet, de ceux qui grandissent ou du moins se soutiennent jusqu'à la fin, et l'année même de sa mort, lors de l'inauguration du Cénotaphe de Lorenzi à Sainte-Anastasie, il écrivit une pièce de près de six cents vers qu'on peut considérer comme une de ses compositions les plus remarquables. Ces brillantes octaves sont un des principaux ornements du recueil des *Poesie varie* lequel justifie d'autant mieux son titre qu'il contient des essais dans les genres les plus divers depuis l'héroïde à la façon d'Ovide et la *Canzone* dantesque, jusqu'à la « Nouvelle » en vers, au sonnet et à l'épigramme.

A la suite de l'héroïde éloquente qui a pour titre : Lettre d'une religieuse à Frédéric IV de Danemarck, et avant d'ar-

river aux *Canzoni*, on trouve une série de charmants paysages tous dessinés à l'étranger. Bien que préférant l'Italie à tous les pays du monde, Pindemonte avait appris en voyageant à n'être pas exclusif dans ses admirations, et c'est avec une émotion religieuse, un enthousiasme communicatif, qu'il chante les glaciers de ces Alpes helvétiques et savoyardes que les récentes excursions de Saussure avaient mises à la mode. Il sait tout apprécier, tout caractériser, depuis les neiges éternelles jusqu'aux fraîches cascades qui s'élancent en bondissant au fond des vallées verdoyantes. Ses tercets sur le lac de Genève sont empreints d'une grâce Lamartinienne, et lorsque descendant le cours du Rhône jusque vers Avignon, il accomplit le doux pélérinage de Vaucluse, il trouve pour nous décrire ses impressions aux bords de la fontaine immortelle des vers dérobés à l'écrin de Pétrarque :

Nel tesor delle rime illustri e maghe...

C'étaient en somme des poètes de la même famille bien que de puissance fort inégale. L'amant de Laure, en effet, n'est pas seulement un élégiaque plaintif, c'est un lyrique sublime aussi propre à chanter le martyre de l'Italie que les cruautés de la belle Avignonnaise. Pindemonte faiblit au contraire, lorsqu'il passe de la *Canzone* amoureuse à l'ode proprement dite. On peut s'en assurer en comparant deux pièces qui se suivent dans le recueil que j'ai sous les yeux : l'aimable *Canzone* qu'il adresse à une jeune Anglaise et l'ode sur la mort d'Alfieri; mais si défectueuse qu'elle soit, cette dernière pièce ne constitue qu'un péché isolé, et dans ses autres compositions lyriques improvisées à un âge où la plupart des hommes en sont réduits à demander grâce au démon poétique et récitent avec conviction leur *Solve senescentem*, le vieux Véronais savait encore attendrir et charmer ses contemporains. Pareil à l'actif docteur de Port-Royal qui comptait sur l'éternité « pour se reposer, » il menait de front les travaux les plus divers, et de 1812 à 1819 tout en écrivant des *Sermoni*, il préparait sa belle traduction de l'Odyssée dont il avait publié des

fragments au commencement du siècle et qu'il ne donna dans son entier qu'en 1822. Deux contrefaçons qui parurent immédiatement à Florence et les éloges presque unanimes de la presse littéraire du temps vinrent attester le mérite de l'ouvrage, et le succès qui fut si grand à l'origine a reçu la consécration des années. Ce n'est pas qu'on ait épargné au consciencieux interprète le reproche qu'Horace adresse à Homère lui-même, et le père de la poésie « sommeille » parfois sous son habit italien aussi bien que sous son costume grec. Mais sauf ces rares et inévitables défaillances, Pindemonte a saisi admirablement le génie de son modèle, et il a triomphé de difficultés qui semblaient avant lui presque insurmontables : l'Odyssée est remplie d'un bout à l'autre de descriptions familières empreintes sans doute « des grâces du monde naissant, » mais que par cela même il est difficile de reproduire exactement dans nos langues modernes sans risquer de tomber dans la trivialité. Le traducteur Véronais tourne cet écueil avec une merveilleuse adresse, et tout en côtoyant fidèlement le texte grec, il rend avec élégance et naïveté ces scènes primitives qui forment l'un des plus charmants attraits de l'antique épopée hellénique.

Après avoir gravé son nom sur le marbre de ce vaste et durable monument, l'auteur des *Sermoni* pouvait mourir en paix. Il ne traîna plus, en effet, qu'un petit nombre de jours languissants, consolés de loin en loin par de courtes apparitions de la Muse, et il s'éteignit au mois de novembre 1828, alors que ses illustres rivaux Monti et Foscolo, tous deux plus jeunes que lui, étaient déjà descendus dans la tombe.

CHAPITRE SECOND.

Vincenzo Monti. — Versatilité politique de cet écrivain et conséquences qui en résultent. — Son génie lyrique. — Ses poèmes : *la Bassvilliana* ; — *Prometeo* ; — *La Mascheroniana*, etc. — Sa traduction de l'*Iliade*.

Né le 17 février 1754, dans une petite ferme des environs de Ferrare, Vincenzo Monti plus richement doté par la nature que ne l'avait été Pindemonte, ne sut pas comme lui administrer avec une probité sévère son opulent patrimoine poétique, et, tout en parcourant une glorieuse carrière littéraire, il a démontré une fois de plus que suivant le mot d'un de nos comiques :

> L'esprit se sent toujours des bassesses du cœur.

Je ne voudrais pas pourtant qu'on se méprît sur le sens de mes paroles ; il arrive rarement qu'une citation soit complétement applicable à un cas donné, et le mot de « défaillance » convient mieux ici que celui de bassesse. Ce mobile Protée qui se fit appeler successivement l'*abbé Monti, le citoyen Monti*, *le chevalier Monti*, fut, comme homme privé, à peu près irréprochable, et si l'on doit justement le blâmer d'avoir célébré tous les gouvernements, il ne fut point précisément un poète vénal, car il appartint constamment à cette nombreuse catégorie de gens éclairés qui, tout en gardant le culte de la patrie, sont inaccessibles à ce sentiment élevé qu'on nomme conviction politique. Ses vers en l'honneur de la famille Braschi lui furent dictés par la reconnaissance ; il chanta la démocratie italienne dans un de ces accès de fièvre chaude que produisent les

grandes commotions sociales ; il loua Napoléon parce qu'il l'aimait et voyait en lui le futur restaurateur de l'Italie, et si plus tard il composa quelques hymnes pour les oppresseurs allemands, ce fut à contre-cœur et en maudissant en secret ceux qu'il feignait d'adorer en public. Mais cet illustre poète fut la dupe de cette incurable faiblesse qui le portait à tout subordonner au moment présent, et plusieurs de ses plus belles œuvres restèrent inachevées, parce que l'inspiration première, qui les lui avait dictées, avait cessé d'être en accord avec le sentiment de la foule à qui suffit le « trompe l'œil » esquissé à la hâte mais produit à l'heure voulue. Génie essentiellement lyrique, il n'a guère composé que des odes, les unes revêtues de la forme classique transmise par Pindare, Horace ou Pétrarque, les autres déguisées sous le nom de *Cantiche*, et qui même en se prolongeant durant plusieurs chants n'ont du poëme que la forme extérieure. Aussi renoncerons-nous ici à ces divisions nettement tranchées dont nous avions usé pour l'analyse des écrits de Pindemonte, et, dans le but d'éviter d'ennuyeuses redites, nous nous en tiendrons rigoureusement à l'ordre chronologique, le seul qui puisse nous permettre de jeter un regard d'ensemble sur une longue série d'ouvrages, lesquels portent presque tous la marque de l'époque orageuse qui les vit naître.

Elevé à Ferrare qu'il habita quelque temps encore après avoir achevé ses études à l'Université, le séduisant *Abatino* se fit connaître en 1776, par un chant intitulé : *La Visione d'Ezechiello*, dont le fond est peu de chose, mais qui par la vigueur du style trahissait un intelligent disciple de Dante, un futur rival de Varano. Ravis de ce premier succès, ses protecteurs le cardinal Borghèse et le marquis Bevilacqua, jugèrent que Ferrare était un théâtre trop étroit pour sa naissante renommée, et, sous leurs auspices, il partait pour Rome où dès son arrivée, et comme pour payer sa bienvenue, il adressait au gouverneur, Monsignor Spinelli, l'admirable sonnet qui commence ainsi :

Questa che muta or vedi a te davante...

Puis à la prière d'Ennio Quirino Visconti, il célébra dans une ode éloquente la découverte de la statue de Périclès qu'on venait d'installer dans le musée Pio-Clémentin. Mais ces brillantes compositions ne lui avaient encore valu que ce *mondan rumore* plus propre à flatter la vanité d'un jeune homme qu'à lui créer une situation solide dans la société : ce résultat positif ne tarda pas toutefois à être acquis à Monti. En 1780, il avait lu dans une réunion des *Arcades* ses terzine *sulle Bellezze dell' universo* en l'honneur du mariage de Braschi, neveu de Pie VI, avec Costanza Falconieri, et le duc charmé voulut avoir pour *domestique,* c'est-à-dire pour secrétaire, l'auteur de ce pompeux épithalame. Monti devint dès ce moment le poëte à la mode ; mais parmi toutes les pièces pindariques et anacréontiques qu'il publia vers ce temps avec la prodigalité de la jeunesse, il en est une qui chez nous a gardé un intérêt particulier, puisqu'elle a pour sujet une des grandes découvertes françaises du XVIIIe siècle, celle des aérostats. Dans cette ode qui en dépit de sa forme antique est toute imprégnée de la pensée moderne, l'auteur allie à un enthousiasme qui n'a rien d'affecté, une dextérité d'artiste qui lui permet d'exprimer poétiquement les vérités les plus rebattues de la physique et des mathématiques. Il abuse, il est vrai, de la mythologie, mais qui pourrait ne pas saisir l'allégorie transparente que voilent à peine ces réminiscences classiques ! Le rapprochement des deux noms de Jason et d'Orphée, symbolise l'alliance du génie et de l'audace :

Quando Giason dal Pelio
  Spinse nel mar gli abeti,
  E primo corse a fendere
  Co' remi il seno a Teti,

Su l'alta poppa intrepido
  Col fior del sangue acheo
  Vide la Grecia ascendere
  Il giovinetto Orfeo...

C'était un puissant secours que celui de ce chantre divin, de ce « charmeur » par excellence qui, à force d'harmonie,

apaisait les tigres et entraînait les chênes à sa suite, mais l'Argonaute français a tout fait par lui-même :

Maggior del prode Esonide
 Surse di Gallia il figlio...

Après avoir installé Montgolfier dans la nacelle aérienne, le poëte passe de l'invention à la découverte et décrit dans une longue suite de strophes éclatantes, les plus récents progrès de la physique, puis il termine l'ode par cette magnifique apostrophe au génie moderne :

Rapisti al ciel le folgori,
 Che debellate innante
 Con tronche ali ti caddero.
 E ti lambir le piante...

. . . .

Che più ti resta? infrangere
 Anche alla morte il telo,
 E della vita il nettare
 Libar con Giove in cielo...

C'était là de la haute poésie, et les encyclopédistes parisiens pouvaient s'unir aux prélats de Rome en un même concert d'admiration en écoutant ces généreux accents qui rappellent les plus nobles inspirations de la Muse antique. L'ode à Montgolfier est une date importante dans la vie de Monti ; ce fut sa première œuvre capitale, et durant les quinze années qui suivirent, il n'écrivit rien, dans l'ordre lyrique proprement dit, qui puisse y être comparé. On doit sans doute des éloges aux jolies *anacreontiche* intitulées *l'Amor peregrino, — la viola, all'amica, — Sopra un fanciullo,* et au sonnet *In morte di Giuda ;* on ne peut qu'applaudir à la verve mordante de la fameuse satire : *Padre Quirino...* Mais la plupart de ces compositions n'offrent plus aujourd'hui qu'un intérêt médiocre ; c'étaient de délicieuses improvisations échappées à la plume du poëte alors occupé de travaux plus vastes et qui méritent d'être exposés avec quelques détails. En dehors de deux tragédies repré-

sentées à Rome avec succès et qui seront l'objet d'une étude spéciale, il publia le *Pellegrino apostolico* poème en deux chants en l'honneur de Pie VI qui était allé à Vienne attaquer le Joséphisme dans son antre; commença un autre poème intitulé la *Feroniade* où il célébrait le dessèchement des marais Pontins; puis enfin, en 1793, il mit la main à cette immortelle *Cantica Bassvilliana* qui valut à son auteur tant de gloire et tant de persécutions. Cet ouvrage qui, pour le style comme pour le plan est un admirable pastiche de la *Divine comédie* dont il reproduit l'accent et jusqu'à des vers entiers, contribua plus encore que les *Visioni* de Varano à replacer la statue de Dante sur son gigantesque piédestal, et le peu d'originalité de la conception est amplement racheté par la richesse des développements poétiques qui font de cette *Cantica* une merveilleuse galerie de tableaux. Le sujet en lui-même n'est presque rien; il s'agit de la mort de Basseville, secrétaire de la légation française de Naples, lequel venu à Rome pour y propager les principes révolutionnaires, fut poignardé dans une émeute le 13 janvier 1793. Monti suppose, en poëte orthodoxe, qu'au moment suprême un repentir soudain a dérobé le coupable émissaire de la France au supplice éternel que ses principes anti-religieux avaient mérité. Mais en punition de ses péchés, et au lieu de purgatoire, la justice divine le condamne à parcourir la France jusqu'à ce que tous les forfaits de la grande nation aient reçu une punition suffisante, et à contempler les malheurs et les revers qu'il a contribué à attirer sur elle par la révolution. Un ange du ciel conduit Basseville de province en province; il l'introduit ensuite à Paris, pour l'y rendre témoin du supplice de Louis XVI; enfin il lui fait voir toutes les armées coalisées prêtes à fondre sur la France, pour venger le sang de son roi.

Au chant premier, l'âme du républicain égorgé se dégage en frémissant de son enveloppe mortelle et lui adresse un touchant adieu. C'est dans ce passage que se trouve le vers tant cité :

Oltre il rogo non vive ira nemica...

Et ce tercet plein d'une délicieuse harmonie :

Lieve intanto la terra, e dolci e pie
Ti sien l'aure e le pioggie ; e a te non dica
Parole il passeggier scortesi e rie...

Au chant deuxième, Basseville et l'ange entrent dans Paris au moment qui précède le supplice de Louis : « L'ombre s'étonnait de voir son guide tout en larmes, et les rues abandonnées à un silence formidable. Le son de l'airain sacré se taisait, les œuvres du jour étaient muettes, et le retentissement des âpres enclumes, ou le grincement des scies aiguës ne se faisait plus entendre ; mais partout un sourd murmure, des regards inquiets, des questions entrecoupées, l'accent de la terreur, celui de la douleur qui pèse lourdement sur toutes les âmes, le cri lugubre des passions déchaînées... »

Ce tableau dont je ne donne ici qu'un court fragment, est rempli de nobles pensées fortement exprimées, et pour le rendre parfait, il suffirait d'en retrancher le début où abondent les personnifications mythologiques encore à la mode vers la fin du XVIIIe siècle. Aux portes de la ville :

Stanno il Pianto, le Cure, e la follia...

Et cette énumération des mauvais génies ennemis de l'humanité se prolonge trente-six vers durant. Puis arrivent les Druides dont l'auteur, on ne sait trop pourquoi, fait les représentants du fanatisme homicide et anti-monarchique, et ce lugubre préambule nous amène enfin à la belle scène de l'exécution :

« En ce moment Louis arrive au pied du sinistre échafaud ; il le regarde sans pâlir et monte les degrés d'un pas ferme. Son attitude est empreinte de la majesté royale, et lorsqu'il s'arrête debout sur la plus haute marche, un tel éclat rayonne sur son noble visage que le bourreau se voile le front en frissonnant. Déjà la douce piété s'insinuait dans tous les cœurs, déjà des cris sympathiques partaient du sein de la foule... Mais alors un épouvantable prodige vint terrifier le monde... »

Pour épargner à la nation la honte d'un régicide, le poëte imagine en effet de faire comparaître quatre furies qui remplissant l'office du bourreau interdit placent la tête de Louis sous le fatal couteau.

Le chant troisième débute par une sorte d'apothéose de Louis XVI. L'âme repentante de Basseville se précipite au devant de l'âme royale qui pour l'entendre s'arrête sur la route du ciel, et le poëte met dans la bouche de l'ex-envoyé républicain, ces vers où le ridicule de la pensée est à peine recouvert par le sublime de l'expression :

..... Tu vedi
Signor, nel tuo cospetto Ugo Bassville...
Stolto, che volli coll' immobil fato
Cozzar della gran Roma, onde ne porto
Rotta la tempia, e il fianco insanguinato...
Allor conobbi che fatale è Roma,
Che la tremenda vanità di Francia
Sul Tebro è nebbia che dal sol si doma...

Si au lieu de massacrer un étranger sans défense, la populace romaine eût vaincu en bataille rangée les intrépides légions de Dumouriez, l'auteur ne se fût sans doute pas exprimé autrement. La réplique de Louis XVI n'est pas moins flatteuse pour la cour de Rome, et Pie VI lui-même, bien qu'un peu vaniteux, dut être suffoqué de ces basses adulations. L'entretien fini, Basseville revient sur la terre et ses regards affligés se reportent sur la place de la Révolution, sur cet échafaud encore souillé de sang et autour duquel voltigent des ombres sinistres :

« Ici je reconnais l'impie et railleur sophiste de Ferney qui n'est plus maintenant chez les morts qu'un noir corbeau et qui fut chez les vivants un cygne poétique. Mais quels sont les deux spectres qui marchent à sa suite ? C'est le sombre et furibond Diderot accompagné de celui qui écrivit le livre de l'*Esprit*. Plus loin s'avance fier de son isolement l'éloquent et sauvage auteur du *Contrat social*... »

La procession est longue ; ni Bayle, ni d'Alembert, ni Raynal, ni les sectateurs de « l'hypocrite d'Ypres » ne

manquent à l'appel, et l'on voit ces ombres détestées former une ronde lugubre autour du cadavre royal. « Les destructeurs de la morale et de la société » font entendre mille imprécations contre Dieu et la religion, mais le jour approche, l'apparition se dissipe et le chant se termine par ces vers admirables :

Primamente un silenzio cupo nacque;
Poi tal s'intese un mormorio profondo,
Che lo stesso cader parea dell'acque,
Allor che tutto addormentato è il mondo.

Avec le quatrième chant, l'auteur entre en plein dans son sujet : le châtiment de la Révolution par les puissances coalisées. Les anges de la mort viennent s'abattre sur la France et nous assistons au défilé des nations vengeresses. Le poëte promet aux champions de la bonne cause un triomphe brillant et prochain, et faute de mieux il commence par enregistrer un petit échec de l'amiral Truguet dans la Méditerranée. L'événement devait cruellement démentir ces présomptueuses espérances, et les victoires des républicains français vinrent comme une douche d'eau glacée refroidir le cerveau échauffé du barde romagnol. L'œuvre resta interrompue mais le succès fut immense, car ce poème nous offre l'étrange phénomène d'une conception absurde revêtue d'un style qui n'a d'égal que celui de la *Divine Comédie*. On chercherait vainement aujourd'hui, même à Rome, des critiques disposés à approuver des inventions bizarres telles que ces apparitions multipliées, ces rondes de spectres et ces personnifications insensées qui révoltent le lecteur le plus indulgent ; mais aussi et tout au milieu de ces excentriques rêveries, que de charmants détails ! Combien de passages pleins de sentiment et d'éloquence et où l'on reconnaît le disciple inspiré de Dante et de Virgile ! Quoi qu'il en soit du mérite réel de la *Bassvilliana,* on ne peut nier que ces défauts si palpables pour nous qui jugeons de sang-froid étaient beaucoup moins sensibles aux yeux des lecteurs de 1793, et cette *Cantica* où la passion politique atteint à son paroxisme excita d'un

côté un grand enthousiasme, causa de l'autre la plus vive irritation, mais ne fut blâmée par personne au point de vue littéraire. Le vieux Parini avait dit de son jeune héritier poétique : « il semble qu'emporté dans son fougueux essor, il soit toujours au moment de tomber... mais il ne tombe jamais..., » — et en prononçant ce jugement flatteur, l'auteur du *Giorno* n'était que l'interprète de l'opinion.

Quelques mois après la publication de son poème, Monti fut le premier à s'alarmer de ce triomphe inouï. Echo mobile des passions de son temps, il se transformait peu à peu en démocrate, et la *Bassvilliana* était comme un lien pesant qui le rattachait malgré lui à l'ancien régime. Afin de détourner de lui l'attention, il se jeta à corps perdu dans l'étude de l'antiquité et laissant l'ombre gémissante de Basseville à mi-chemin du ciel, il commença une nouvelle cantica intitulée la *Musogonia*. Son plan était des plus vastes et il y avait là de quoi remplir un poème de proportions colossales, mais on n'en eut en quelque sorte que la préface, un premier fragment de six cents vers environ, et l'histoire des Muses resta interrompue au lendemain de leur naissance. La politique se glissa pourtant vers la fin de ce brillant morceau de poésie mythologique, et la postérité a le choix entre deux épilogues : celui de l'édition romaine, lequel consiste en une invocation au César autrichien qui doit écraser l'hydre révolutionnaire, — et celui de l'édition vénitienne où l'auteur transporte ses hommages de César vaincu au chef victorieux des soldats de la république :

« Viens, disait-il à Bonaparte, viens, ô toi qui as brisé les fers de la triste Italie, toi qui, sous l'enveloppe fragile d'un corps mortel, enfermes l'âme et le génie d'un dieu ! Achève l'entreprise que tu as si glorieusement commencée, toi qui joins la puissance de la pensée à celle du glaive, et sois à la fois l'Alexandre et le Numa de l'Ausonie ! »

Le séjour de Rome ne pouvait plus convenir au poëte qui gardait de pareils vers en porte-feuille, et, le 3 mars 1797, le nouveau converti s'enfuyait dans la voiture de Marmont, alors aide-camp de Bonaparte. De 1796 à 1815, l'Italie fut le théâtre de bien des apostasies, mais la plus scandaleuse de toutes, sans contredit, fut celle de ce « domestique » de

la famille Braschi, de ce chantre officiel qui, du jour au lendemain, passait du palais de Pie VI dans le camp des bourreaux de ce même pontife, et se prosternait aux pieds de cette idole qu'hier encore il flétrissait d'une épithète dédaigneuse :

La temeraria libertà di Francia...

Après un court moment d'hésitation, il brûla ses vaisseaux et courut à Bologne où l'appelait le comte Marescalchi. Là il se jeta en plein dans le courant démagogique, et à peine installé en Romagne, il publiait dans un journal une lettre honteuse où reniant tout son passé, il traite de « misérable rapsodie » écrite sous le couteau cette *Bassvilliana* qui est regardée comme son plus bel ouvrage. Mais il ne recueillit pas d'abord le fruit de sa défection ; il eut la douleur de se voir traiter en homme suspect, et ce fut vainement aussi qu'il composa les chants intitulés : *Il Fanatismo, — La Superstizione, — Il Pericolo.* Ces trois longues et virulentes diatribes, dirigées contre les royalistes français d'avant fructidor, sont aussi déclamatoires que la *Bassvilliana* dont elles forment la contre-partie, et l'on ne saurait lire sans dégoût les vers où le poëte qualifie de « superbo Lama » son ancien bienfaiteur Pie VI ; où il divinise ce même Basseville pour lequel il avait inventé naguère un si désagréable purgatoire ; où enfin il insulte aux mânes de Louis XVI, lequel n'est plus qu'un vampire altéré de sang :

La fatal di Capeto ombra spictata...

Entraîné si loin, tombé si bas, grâce à la fièvre politique dont les meilleurs esprits subissaient alors les atteintes à des degrés divers, Monti était pourtant resté accessible aux pures et sublimes inspirations et en cette année de 1797 il publiait le premier chant de son *Prométhée.* L'art des vers arrive au plus haut point de perfection dans cette œuvre puissante où un critique de mérite à qui nous devons une excellente étude biographique sur l'auteur prétend trouver « la limpidité jointe à la force ; l'éclat uni à la simplicité et

à la précision ; l'élégance virgilienne et la grandeur homérique. » Si l'éloge semble excessif on peut en rabattre, mais ce qui est évident c'est que dans le *Prometeo*, Monti porte avec une singulière aisance son vêtement dantesque, lequel jusque-là et même dans la *Bassvilliana* gardait encore quelque raideur. Mais, comme toujours, c'était la ténuité du fond qui ne répondait pas à l'imposante beauté de la forme, et de ce magnifique sujet qu'Eschyle avait traité avec tant d'ampleur, le poëte italien, ainsi que nous l'indiquent les premières lignes de sa préface, n'a su tirer qu'une assez maigre allégorie politique. Cette préface, assez longue, où l'histoire de Prométhée est contée en simple prose, se termine par cette déclaration :

« Afin que personne n'ignore quel est le but de mon ouvrage, je dirai nettement que je me suis proposé deux choses : premièrement de remettre en honneur l'antiquité grecque et latine ; étude fort négligée depuis longtemps au détriment de notre poésie, — et en second lieu de bien mériter de ma patrie en écrivant en homme libre. »

Si « écrire en homme libre, » c'était pour un démocrate italien de 1797, chanter les louanges de Bonaparte, au lendemain du sac de Pavie, à la veille du traité de Campo-Formio, il est impossible de nier que le *Prométhée* témoigne dans son auteur d'une grande indépendance de caractère. Mais nous ajouterons bien vite que la première partie du programme de Monti n'a pas été exécutée moins heureusement et ce poème est rempli de beautés littéraires du premier ordre. Le récit s'ouvre au moment où Epiméthée qui vient d'accomplir en véritable insensé la lourde tâche devant laquelle avait reculé la sagesse de son frère, se jette aux pieds du grand Titan afin que ce dernier allège s'il se peut les maux qui vont fondre sur l'humanité. La réponse de Prométhée, splendide tirade de quatre cents vers, comprend l'histoire du monde depuis ses origines les plus reculées jusqu'à la révolution française et s'achève par des imprécations contre la perfide Angleterre. A peine le Titan a-t-il fermé la bouche que le voile de l'avenir se déchire de nouveau à ses yeux ; il voit les modestes Prières s'approcher en tremblant du trône de leur père qu'elles implorent en

faveur des misérables humains ; le Dieu sourit et envoie sur la terre un jeune héros :

> Tricolor cinto gli fasciava il fianco
> Superbamente, e tricolor cimiero
> Gli ondeggiava sul capo...

C'est Bonaparte « cette personnification sublime de la force et de la vertu. » Jupiter remet sa foudre au futur conquérant, et alors commence la guerre d'Italie, vraie série de miracles. Apollon lui-même vient les chanter, il s'arme de sa lyre et fait entendre ces accents :

« Quel est celui qui plus rapide que la foudre franchit ces inaccessibles sommets ? Quel est cet adolescent dont le formidable regard est chargé de tempêtes ! Bellone le précède, les Alpes tremblent sous le pied de ses coursiers fumants et sur les portes cotiennes le génie de l'Italie se dresse plein d'épouvante, car il se rappelle encore l'audacieuse entreprise du fameux Carthaginois. Ils sont peu nombreux tes braves, ô second Annibal plus grand que le premier, leur poitrine n'est point bardée de fer, les éléphants de la Numidie ne couvrent point le front de leurs bataillons ; mais la valeur gauloise est le plus solide des remparts, et tes guerriers ont appris de leurs ancêtres à vaincre ou à mourir. O vallée terrible de Dego, rocs sourcilleux de Montenotte, Éridan, roi des fleuves, et toi Mincius fatal dont les cadavres amoncelés ont arrêté le cours et qui as vu s'envoler au bruit des armes l'ombre effrayée de ton Virgile ; pont de Lodi, plaine d'Arcole disputée pas à pas ; monts de la Rhétie, vallées de la Norique où l'enclume retentit sans cesse sous le marteau des Vulcains allemands, où sont, dites-moi, où sont vos armées ! vos chefs, vos coursiers, vos canons de bronze à la tonnante voix ! ces soldats qui étaient l'orgueil et l'espoir de la blonde Germanie ! Hélas ! leurs corps reposent sous la terre italienne et leurs spectres désolés errent sur les rivages de l'Adige rougi par le sang des barbares ! Salut ! champion magnanime de la démocratie, qui joins à l'ardeur de ton printemps toute la sagesse de l'âge mûr ! La terre épouvantée reste muette à ton as-

pect ; mais la triste Ausonie encore à demi-asservie tend vers toi des mains suppliantes; elle te prie d'achever sa délivrance et tu ne peux rester insensible à ses cris de douleur. Sauve-la donc puisqu'elle t'a donné le jour et que le devoir d'un fils est d'essuyer les larmes maternelles !...

A peine le Dieu a-t-il fini de chanter, qu'il dépose sur la tête de Bonaparte sa couronne de lauriers : « Et du front radieux de ce héros se détacha une immense traînée de lumière... En contemplant les traits augustes du guerrier italien l'Europe oubliait de pleurer, et montrant d'une main à ses sœurs son sauveur futur, elle leur tendait de l'autre un rameau d'olivier en leur jurant que grâce a lui les rivages des deux mondes seraient bientôt délivrés des pirates d'Albion... Elle parlait encore et déjà l'on voyait couché dans la poussière le lion décrépit de Saint-Marc, tandis que l'avide courtisane du Tibre, abandonnée de ses royaux amants, laissait choir la triple couronne de son front déshonoré... »

Ici s'arrête le récit de la vision du Titan, et avec elle s'achève cette portion du poëme qui vit le jour en 1797. Cette publication par fragments avait des inconvénients réels au point de vue littéraire, car elle forçait l'auteur à donner à chacun de ses chants un intérêt trop individuel qui devait enlever à l'œuvre tout entière cette puissante unité qui est un des mérites principaux des grandes compositions poétiques. Quoi qu'il en soit et à ne tenir compte que de l'inspiration, la seconde partie du *Prometeo* est bien supérieure à la première. Nous entrons cette fois dans le vif du sujet, et le lecteur suit sans fatigue l'aventureux fils de Japet dans sa course au travers des régions fabuleuses. Accompagné du repentant Épiméthée, il descend des sommets du Caucase, il pénètre dans la Colchide, et au moment où il va franchir les flots impétueux du Phase, une noble divinité, la *Constance*, cette sœur du génie, sort de la nue et apparaît aux regards éblouis des voyageurs :

..... Son io,
Io la Costanza, che ti parlo e guido...

Il y a là une réminiscence et une imitation du fameux passage de Dante : *Io son Beatrice*... et les vers suivants nous offrent un nouveau témoignage de cette merveilleuse industrie de Monti qui lui permettait de parler poétiquement des mystères les plus abstraits de la science. La déesse n'a fait que se montrer et déjà une vigueur indomptable se répand dans tous les membres du Titan : poursuivant sa course rapide, il traverse Colchos, cette terre des prodiges, il arrive au pays des Chalybes et la vue des forges embrasées où le fer fondu s'échappe en longs ruisseaux pour se transformer bientôt en glaives acérés lui arrache des imprécations nouvelles contre les prêtres et les rois

> *Cui son le colpe necessarie*. Oh sangue !...
> Oh tradita ragion! oh conculcati
> Di natura santissimi diritti !

Après cette parenthèse en l'honneur des « droits de l'homme, » nous retombons en pleine mythologie. Il n'était guère possible, en effet, de parler politique à propos du Thermodon et de l'Halys, mais Prométhée foule déjà les bords « de l'humble Simoïs et des champs où sera Troie » et grâce au phénomène de l'association des idées, il passe sans transition, des héros de Pergame à ceux qui avec Anténor iront s'établir sur le futur territoire vénitien, et il entonne un hymne en l'honneur de la puissante reine de l'Adriatique, en y mêlant, cela va sans dire, de sévères avertissements à l'oligarchie de Saint-Marc et l'éloge

> Del gallico Pelide, a cui minore
> Del tessalo campion l'ombra s'inchína...

Cette longue discussion s'achève par de beaux vers où Monti, par la bouche de son héros, réclame le bienveillant appui de Bonaparte, après quoi, le Titan remis de sa crise prophétique, continue son pélerinage dans l'Asie-Mineure, et arrive bientôt sur les bords charmants du Sangarius, témoins de la naissance et des cruels malheurs d'Atys. Cette légende, d'où Quinault a tiré un de ses meilleurs opéras,

s'est transformée sous la plume du poète italien en une touchante élégie que vient découper de loin en loin en strophes distinctes ce refrain douloureux :

Ahi misero garzone ! Ati infelice !

Cependant le Titan chemine, chemine toujours, jusqu'à ce qu'il atteigne, en Bithynie, à l'entrée de la grotte redoutable qui donne accès au palais de Pluton, séjour sinistre dont Monti nous a laissé une description qui ne le cède à aucune autre. On éprouve en la lisant la sensation de l'impalpable et de l'indéfini, du néant et du vide; il y a là plusieurs pages d'une délicatesse exquise et qu'on pourrait placer sans désavantage à côté des plus beaux passages de l'Enéide et de la Divine Comédie. Mais au-delà de ces régions paisibles où les ombres cueillent le narcisse et l'asphodèle, et traversent silencieusement l'étendue en agitant leurs ailes ouatées, il est des cavernes affreuses où de grandes victimes sont condamnées à des châtiments immortels :

« Il marche et l'écho lui apporte de plus près l'horrible mugissement des ondes de l'Averne; déjà il touche à la rive funeste de l'Achéron. Alors il saisit plus distinctement les clameurs des Titans enchaînés, clameurs qui se mêlant aux aboiements de Cerbère retentissent d'un bout à l'autre du Tartare... Prométhée frémit en écoutant ces cris de désespoir, et, plein d'une ardeur nouvelle, il s'élance sur la rive ténébreuse à la recherche de la barque enfumée de Caron. Vainement, autour de lui, les furies au bruit des chaînes qui s'entrechoquent agitent leurs fronts couronnés de serpents; il veut aborder ce sol désolé qu'aucun être vivant n'a foulé. »

Là pourtant il est forcé, de s'arrêter; mais, au moment où il revient sur ses pas, il rencontre Mercure qui conduit une ombre à son dernier gîte.... il reconnaît son frère Ménécée dont la poitrine, transpercée par la foudre, vomit des flots de sang et de fumée, et le chant second se termine par cette émouvante entrevue suivie de tendres adieux.

Le chant troisième qui par malheur est aussi le dernier, s'ouvre par un ingénieux contraste entre la douleur austère de Prométhée et l'insouciante attitude de son stupide frère :

« Couvert encore des ténèbres infernales, le front pâli, les cheveux en désordre, le noble Titan errait en gémissant sur la plage, tandis qu'Epiméthée, tout occupé d'amusements puérils, recueillait les coquillages et les petits cailloux que lui apportait le flot; il en remplissait ses mains et les plis de sa robe, puis d'un air indolent se mettait à compter les vagues qui venaient successivement gronder et mourir sur les récifs, et, sans souci de l'avenir, il avait perdu de vue et l'entreprise tentée par son frère et les dangers qui les menaçaient tous deux... »

Mais bientôt se retournant, il tressaille à la vue du sombre visage de Prométhée, et dans son épouvante il laisse tomber sur le sol ses ridicules hochets. Le Titan sourit dédaigneusement et donne le signal du départ. Ici Monti use largement du privilége qu'ont les poètes de prédire le passé, et avec cette verve prodigieuse qui ne l'abandonnait jamais, il fait défiler devant nous la suite infinie des héros fabuleux, et nous décrit ces bords heureux du Caïque et du Caïstre qui seront un jour le riant théâtre de tant d'exploits; puis, lorsque les voyageurs ont besoin de reprendre haleine, il leur envoie fort à point la nymphe Asia qui, sur l'île flottante de Délos, les conduira jusqu'au Péloponèse, et il les laisse dans une caverne au pied du Parnasse, en présence de Thémis qui promet au bienfaiteur de l'humanité une nouvelle gloire à laquelle de cruelles infortunes serviront de contre-poids. Ce discours de la déesse, plein de présages sinistres, arrrache des pleurs à la douce Asia et au lâche Epiméthée, mais le Titan superbe reste impassible et s'apprête à braver les orages qui vont l'assaillir.

Ainsi qu'on peut le conjecturer en lisant la préface de Monti, le poëme devait comprendre le récit complet de la vie de Prométhée, et pour traiter un sujet si vaste, dix chants eussent été suffisants à peine. Mais, en mettant la main à cette œuvre dont l'achèvement eût exigé de longues années de calme extérieur et d'apaisement intellectuel, l'auteur ne s'était pas rendu compte des obstacles à surmonter et il avait surtout cherché à satisfaire sa vieille passion pour l'antiquité classique et la passion toute récente qui avait

fait de lui le chantre de la démocratie. Cette intention de relever les fables grecques par de perpétuelles allusions politiques devient évidente, lorsque dans un fragment inédit du IVe chant on lit une belle apostrophe à l'Italie, à cette nation longtemps endormie que le souffle d'un Prométhée nouveau va ranimer enfin. Dans les chants qui nous manquent, le poète eût bien pu compléter par de brillants développements la partie philosophique de son ouvrage, mais en fait de révélations politiques il avait dit tout ce qu'il pouvait dire, il était forcé d'attendre les événements, et à ce moment d'ailleurs l'opinion à laquelle il obéissait en esclave réclamait de lui des œuvres moins savantes et plus accessibles à l'instinct populaire. Revêtu de hautes fonctions administratives en 1798, il ne publia durant toute cette année qu'une seule composition lyrique, mais elle peut prendre place à côté de l'ode à Montgolfier : je veux parler de l'admirable *Canzone* sur *Le Congrès d'Udine*, petit chef-d'œuvre qui semble lui avoir été dicté par le plus pur patriotisme italien. Le début a quelque chose de solennel ; le poète se transporte par la pensée au sein de ce congrès où les diplomates français et autrichiens vont décider de l'avenir d'un peuple, et il s'écrie en des accents dignes de la grandeur du sujet :

Agita in riva dell' Isonzo il Fato
Italia, le tue sorti, e taciturna,
Su te l'Europa il suo pensier raccoglie...
Tu muta siedi; ad ogni scossa i rai
Tremando abbassi, e nella tua paura
Se ceppi attendi, o libertà non sai...

Suivent les imprécations obligées contre « les despotes et les lévites » auxquels la patrie a dû trois siècles d'opprobre, puis, comme s'il voulait reprendre l'œuvre interrompue la veille, Monti adresse une tirade éloquente « au Prométhée nouveau qui fait passer sa valeur indomptable, — vrai feu sacré, — dans le sein de la vierge Cisalpine. » Il y a là deux pages magnifiques de nature à exciter l'enthousiasme de nos pères et qui exciteraient encore le nôtre aujourd'hui, s'il nous était permis d'ignorer quel fut le len-

demain de Campo-Formio et les tristes catastrophes qui vinrent à un an d'intervalle donner un si douloureux démenti au barde italien. Mais, abstraction faite, de ce que nous pourrions qualifier de vanité puérile et de jactance démocratique, il restera toujours une pièce écrite de génie et des vers sans pareils qui laissent dans la mémoire une trace ineffaçable.

Monti avait été, cette fois, bien inspiré par la Muse, mais il ne put se maintenir longtemps dans ces régions sereines d'où le poète ne saurait descendre sans perdre la moitié de son prestige. Chantre de la démocratie, il se pliait lâchement aux décrets de la plus vile populace, et jamais il ne fit un plus criminel emploi de son talent que dans l'hymne de 1799 où il fête l'anniversaire lugubre du 21 janvier, et « la chute du plus grand des trônes foudroyé par la liberté, grâce aux parjures qui ont fatigué le ciel et déshonoré *le vil Capet...* » A côté de ces strophes dictées par les Furies, il en est d'autres où l'on peut admirer un beau mouvement lyrique, mais l'impression générale est fâcheuse, et cette cantate destinée au théâtre de la Scala semble avoir été composée au milieu des hurlements des clubs. Une grande réaction morale va s'opérer pourtant dans le cœur du poète qui sera forcé, ainsi que tant d'autres de ses compatriotes, de fuir devant l'invasion austro-russe. Il y eut, en 1799, de longs mois d'angoisses à traverser pour ces infortunés proscrits, et il ne faudrait pas les blâmer outre mesure parce qu'ils applaudirent au coup d'état de Bonaparte et bénirent le conquérant qui les ramenait dans leur patrie. La victoire de Marengo fut pour eux l'équivalent d'un décret de rappel et l'hymne que Monti consacra à ce nouveau triomphe des armées françaises n'est qu'un long cri de delivrance où la joie du succès se mêle à l'ivresse du retour. Tout le monde connaît ces beaux vers :

Bella Italia, amate sponde,
Pur vi torno a riveder.
Trema in petto, e si confonde
L'alma oppressa dal piacer...

C'est un petit poème qui, resserré dans une vingtaine de strophes, n'en exprime qu'avec plus de précision les sentiments divers qui débordaient de tous les cœurs à ce moment unique de l'histoire contemporaine. Dans la première moitié de l'ode nous avons la contre-partie du fameux sonnet de Filicaia; les jours ne sont plus où les fers italiens ne se tiraient que pour une cause étrangère à celle de la mère-patrie :

Il giardino di natura
No pei barbari non è...

Vient ensuite l'éloge de Bonaparte, éloge magnifique sans doute, mais qui n'était que l'écho de l'admiration populaire, et l'ode se termine par l'invocation aux mânes de Désaix, le héros auvergnat qui arrosa de son sang les lauriers de Marengo :

Su quel lauro in chiome sparte
  Pianse Francia, e palpitò,
  Non lo pianse Bonaparte,
  Ma invidiollo e sospirò...

Admirateur fanatique de Bonaparte, Monti ne chanta plus que pour lui durant quatorze années, et plus heureux que la plupart des poëtes officiels, il loua à l'excès sans tomber dans le ridicule qu'encourent fatalement les panégyristes gagés des monarques vulgaires. Il ne sut pas cependant échapper tout-à-fait à l'écueil du genre, et l'on ne peut nier que ses poëmes, remplis de redites élogieuses, ne présentent un intérêt décroissant. Mais au début du consulat, l'enthousiasme et la sincérité n'étaient nullement incompatibles, et la *Mascheroniana,* commencée en 1801, est la dernière des grandes œuvres de Monti qui n'ait pas le caractère d'un travail de commande. Le plan de cette *Cantica* est des plus simples. Le Bergamasque Lorenzo Mascheroni, célèbre comme mathématicien et comme poëte, venait de mourir; son âme accomplissant le trajet de la terre au ciel rencontre d'autres âmes italiennes avides de recevoir des nouvelles

de notre planète, et nous assistons à une suite de nobles entretiens pareils à ceux qui abondent dans le Paradis de Dante. La *Mascheroniana* est, comme la *Divine Comédie*, un cadre commode que l'auteur remplit à son gré et où il a su faire une part égale au panégyrique et à la satire.

Le premier chant, qui est consacré à l'exposition du sujet, s'ouvre par ces vers magnifiques qu'on n'oserait traduire, et où brille un reflet puissant de la poésie dantesque :

Come face al mancar dell' alimento
  Lambe gli aridi stami, e di pallore
  Veste il suo lume ognor più scarso e lento ;
E guizza irresoluta, e par che amore
  Di vita la richiami, infin che scioglie
  L'ultimo volo, e sfavillando muore ;
  Tal quest'alma . . . .

Monti excelle à rajeunir ces vieilles comparaisons qui, devenues triviales à force d'être employées, reprennent toute leur valeur sous la plume des hommes de génie. Mais il est moins heureux lorsque, revêtant la défroque usée des poëtes antiques, il cherche à donner un corps à de froides abstractions, et rien n'est à la fois plus faux et plus pompeux que le passage où il nous représente les Muses et les Vertus groupées autour du lit de mort de Mascheroni. Cette imposante mise en scène a pourtant sa raison d'être, et le lecteur est jusqu'à un certain point complice de l'auteur qui, après avoir payé sa dette à l'amitié, sera plus libre d'aborder son véritable sujet et de s'y absorber. Dès la fin du premier chant, en effet, nous voyons apparaître Parini, et Mascheroni en sera réduit désormais au rôle de confident sinon de comparse. C'est qu'à ce moment toute renommée littéraire s'effaçait devant celle du satirique Milanais, cet homme qui, plus grand encore par le caractère que par le talent, avait fait en quelque sorte l'éducation de ses contemporains. Les paroles que lui prête Monti sont empreintes d'une éloquence austère, où éclate l'indignation que devaient exciter les démagogues sans pudeur qui avaient déshonoré la liberté cisalpine. Pour flétrir ses propres ennemis, le poëte emprunte habilement la voix d'un pareil censeur, et il réus-

sit parfois à châtier le vice triomphant, sans recourir à d'autres artifices qu'un simple accouplement de noms, comme lorsqu'il s'écrie :

> Vidi in cocchio Adelasio, ed in catene
> Paradisi e Fontana ! . . . . . .

Après avoir ainsi exhalé son noble courroux, Parini s'adoucit et s'adressant à Mascheroni :

« Mais toi, dit-il, toi qui viens de quitter cet océan de pleurs, quelles nouvelles apportes-tu? Quel est le sort de l'italie? Se débat-elle encore sous les serres de l'aigle d'Allemagne, ou la grande république a-t-elle abrité de rechef sous les plis de son manteau guerrier sa fille de Milan? La France a-t-elle reconquis le calme intérieur ou voit-elle ses indignes enfants lui déchirer le sein ? »

La réponse de Mascheroni embrasse à elle seule presque tout le chant second, et renferme le récit des événements compris entre le traité de Campo-Formio et la bataille de Marengo. Les victoires de Bonaparte en Egypte, la défaite de Schérer, les exploits de Masséna et de Brune, le coup d'Etat de brumaire et le passage des Alpes y sont contés d'une façon saisissante. Après avoir dit un mot de la délivrance de Milan, Mascheroni célèbre le triomphe de la liberté ; mais à cette parole malsonnante Parini l'interrompt, pour maudire de plus belle les démagogues cisalpins dans une éloquente sortie qui n'est guère motivée puisqu'elle vient après le récit du coup d'Etat de brumaire ; le savant Bergamasque s'apprête pourtant à dissiper les doutes offensants de son ami, mais à peine a-t-il ouvert la bouche qu'il s'arrête interdit à l'aspect de deux chérubins, et le second chant se termine par cette apparition qui rappelle un peu trop les *visions* de Varano.

Le chant troisième, fort inférieur aux deux précédents, est rempli aux trois quarts par les plaidoyers de ces chérubins dont l'un représente le génie de la paix, l'autre celui de la guerre : l'Eternel, après les avoir entendus, pardonne à la France en faveur des mérites surabondants de Bonaparte et, comme dans *Prométhée,* remet sa foudre au

héros, afin qu'après avoir pacifié l'Europe, il puisse écraser l'Angleterre. La vision s'évanouit, et, à ce moment, deux ombres illustres, celles de Beccaria et de Verri s'avancent sur les nuées, et vont en s'adjoignant à Parini et à Mascheroni, constituer un groupe dont les entretiens formeront la matière des chants suivants. Plus décousus encore que les trois premiers, ils présentent néanmoins quelques beautés de détail tels quel e touchant récit de l'inauguration du cénotaphe de Parini ou la description d'un magnifique ouragan, et le tout s'achève par un hymne en l'honneur du maître de la France. La *cantica* resta incomplète, mais l'on ne voit pas trop quel dénoùment l'auteur eût pu lui donner, si la police ne fût venue à point lui interdire de pousser son travail plus avant. Ainsi que tous les poëmes cycliques, la *Mascheroniana* pouvait se prolonger indéfiniment, mais les panégyriques gagnent à être courts et celui de Monti eût fini par devenir ennuyeux.

Tout en publiant par fragments cet ouvrage important, le poëte ne laissait passer aucune occasion de louer plus directement le pouvoir réparateur du premier consul. L'ode sur le congrès cisalpin qui se tint à Lyon en 1802, est un chant imposant où l'éloge de Bonaparte est toujours accouplé à celui de la liberté, mais où perce déjà l'esprit de servitude, qui, de plus en plus, envahissait l'âme du grand écrivain. Cette nuance fâcheuse s'accuse plus sensiblement encore dans la *canzone* qui parut l'année suivante, après la rupture de la paix d'Amiens. Monti avait alors près de cinquante ans et la pièce débute par cette exclamation touchante :

Fior di mia gioventute,
Tu sè morto, nè magico
Carme, ahi! più ti ravviva, o flor gentile.
E tu, cara salute,
Tu pur mi fuggi, e vendichi
Nel rio novembre le follie d'aprile...

A ces retours personnels empreints d'une si pénétrante mélancolie, succédent de patriotiques invocations bientôt

suivies de malédictions contre l'Angleterre, lesquelles remplissent malheureusement toute la seconde moitié de cette ode hérissée vers la fin de réminiscences mythologiques. Nous retrouvons là l'Eurus, le Notus, le puissant Enosigée et son formidable trident

Dei Telchini operosi
Fabbricato all' incudine...,

les « Grâces décentes, » Minerve qui lance la foudre de son père, et le premier consul est lui-même déguisé en Jupiter gaulois. Cette pièce est en somme une brillante mosaïque incrustée de pierres fausses et de diamants, et que l'auteur de la *Bassvilliana* semble avoir dérobée à ce recueil de pastiches auquel Fantoni dut une illustration momentanée.

L'heure de la décadence était près de sonner. Monti, doté de pensions et de sinécures, chantre officiel de l'empereur et roi, pourra nous étonner encore comme versificateur, mais l'âme est absente de la plupart de ses dernières compositions, et la postérité rejette avec dégoût ce monstrueux amas d'encens chèrement payé. En 1805 et lors du couronnement, le nouveau *poeta cesareo* écrivit une cantate et une *vision*. La première de ces pièces est un dialogue entre Thalie et Melpomène, et pour donner l'idée du ton de basse adulation qui y règne, il suffira de citer les trois couplets où les deux Muses procèdent à l'apothéose de Napoléon :

Melpomene. O tuoni armato in guerra,
Talia. O il popol regga in pace,
A due. Ognun l'adora e tace,
Ei si fa Dio così.

La *vision* est intitulée *il Beneficio :* l'auteur y glorifie le nom « du restaurateur de l'indépendance italienne, » le lendemain du jour où Napoléon avait découpé le Piémont et la Ligurie en départements français, et, non content de s'humilier aux pieds du conquérant, il associe à ses adulations la patrie elle-même et le vieux « padre Alighieri. » Mais

dans cette pièce la splendeur de la forme couvre la pauvreté du fond, et l'Empereur ne fut que juste en payant ces deux cent cinquante vers d'une gratification de cinq mille francs.

Nommé en 1805 historiographe du roi d'Italie, Monti voulut s'acquitter à sa manière de ce nouvel emploi, et il publia en 1806 la première partie d'un poème « epico-lyrique » intitulé *il Bardo della selva nera*. Ce barde de la forêt noire est tout bonnement un honnête bourgeois allemand, poëte à ses heures et qui, poussé par un sentiment philanthropique, va, suivi de sa fille Malvina, rêveuse enfant de la Souabe, visiter le champ de bataille d'Halbeck encore tout couvert de morts et de mourants. A peine arrivés sur le théâtre de cette terrible lutte, ils entendent de faibles et sourds gémissements et finissent par découvrir un jeune et bel officier respirant encore et à moitié enseveli sous un monceau de cadavres. Ils le transportent dans leur chaumière, le rappellent à la vie et à la santé, et le guerrier français emploie les loisirs de sa convalescence à leur raconter l'histoire de Napoléon. Le plan de ce poème est, on le voit, aussi simple que possible et ne coûta à Monti aucun effort d'imagination. Il y a un chant pour l'expédition d'Egypte, un autre pour le XVIII brumaire, un troisième pour la prise d'Ulm, et l'ouvrage se fût sans doute terminé par le récit de la bataille d'Austerlitz et le mariage de Malvina, si des ordres venus des Tuileries n'eussent coupé la parole à ce barde trop zélé. A côté de parties faibles, on rencontre pourtant de réelles beautés dans cette œuvre improvisée semée de loin en loin de morceaux lyriques pleins d'inspiration et de flamme. L'entrée en scène d'Ullino au premier chant est des plus imposantes; l'amour naissant de Malvina est décrit en quelques pages exquises, et les peintures de bataille sont tracées avec une fougue de pinceau qui rappelle l'Arioste et l'*Orlando*. Somme toute, cette épopée bizarre, qui fut l'objet de critiques acerbes, n'augmenta ni ne diminua non plus la renommée de Monti, et Napoléon enchanté de trouver à Milan ce qui lui manquait à Paris, c'est-à-dire un chantre digne de lui, fit remettre à l'auteur du *Bardo* une gratification de vingt-deux mille francs.

Soutenu par cette haute approbation, le poëte suivit le

conquérant dans ses évolutions et ne laissa respirer l'Autriche que pour faire une charge à fond sur la Prusse dans sa *cantica* intitulée *la spada di Federico secondo.* C'est le récit de la fameuse visite de Napoléon au tombeau du grand Frédéric. Encore enivré de son récent et prodigieux triomphe, l'Empereur met la main sur l'épée du vainqueur de Rosbach et, au moment d'emporter le glorieux trophée, il voit l'ombre de Frédéric se dresser devant lui. Le Prussien veut reprendre son glaive redouté, mais Napoléon le désarme d'un mot : « Pour édifier ta monarchie, lui dit-il, sept années de combats t'ont suffi à peine, il ne m'a fallu à moi que sept jours pour renverser ton trône dans la poussière. » Alors le spectre indigné prend son vol et assiste du haut des airs aux désastres de son royaume; il voit les rois allemands s'abaisser devant ce guerrier parvenu qui les humilie de sa clémence; il voit son héritier chercher un abri dans une province lointaine, la seule qui lui reste, et, spectacle plus douloureux encore, il voit sa propre épée installée aux Invalides de Paris, aux acclamations de ces vétérans qu'il battit tant de fois dans la guerre de sept ans. Ce poème, composé à la hâte, fut assez maltraité par les critiques de Milan, et Monti, fatigué de ces attaques, croyant d'ailleurs avec raison avoir fait pour Napoléon plus qu'aucun des thuriféraires parisiens, résolut de se borner désormais en fait de panégyriques au strict nécessaire, et jusqu'à la fin de l'empire il ne publia plus qúe quatre pièces d'une valeur littéraire fort inégale.

L'ode composée en 1807 pour la naissance du premier enfant du prince Eugène est animée d'un souffle vraiment pindarique, mais ces stances harmonieuses sont surchargées de détails mythologiques, et la lecture en est fatigante pour quiconque n'est pas familiarisé avec la nomenclature si vaste et si embrouillée des divinités antiques et de leurs attributs.

Ecrite en 1809, la *Palingenesi politica* n'est qu'un fragment détaché d'une continuation inédite du *Bardo,* et dans cette seconde moitié du poème, ainsi que dans la première, on trouve beaucoup de talent mal employé et de magnifiques épithètes appliquées à de forts petits objets. Dédiée à

Joseph Bonaparte, cette *visione* est un hymne en l'honneur de ce prince considéré comme le régénérateur de la monarchie espagnole, et les prédictions si flatteuses et si cruellement démenties dont la pièce est remplie sont là pour attester que la perspicacité du poëte n'était pas à la hauteur de sa servilité.

La *Ierogamia di Creta* et *le Api panacridi in Alvisopoli* sont deux odes mythologiques improvisées à l'occasion du second et funeste mariage de Napoléon et de la naissance du roi de Rome. Dans la première de ces compositions l'Empereur et l'Impératrice ne sont pas même nommés, et il faut les reconnaître sous les attributs de Jupiter et de Junon autour desquels s'empressent toutes les divinités inférieures. Quant aux *Api panacridi*, on sait que ce furent les nourrices de Jupiter, et que les abeilles tenaient lieu des lys sur l'écusson impérial : il était donc naturel qu'elles vinssent déposer leur miel sur les lèvres augustes de l'enfant de l'Europe. Le poëte tire sans doute le meilleur parti possible de toutes ces fictions, mais des odes semées d'allusions et qui exigent un commentaire perpétuel n'intéressent guère que les contemporains, et ces deux pièces, qu'on admira beaucoup à la cour de Milan, n'offrent aujourd'hui qu'une lecture ennuyeuse et pénible.

Monti, heureusement pour sa gloire, ne se borna pas à ces travaux de commande. Après avoir essayé ses forces par une belle traduction des satires de Perse, il accomplit en trois années un véritable tour de force, et de 1807 à 1810 il commença et acheva son *Iliade* italienne, chef-d'œuvre de poésie qui nous rend toute la magnificence sinon toute la naïveté d'Homère. Leopardi, bon juge en pareille matière, mettait la copie au niveau de l'original, et les critiques étrangers se sont en quelque sorte ralliés à son opinion, en proclamant l'éclatante supériorité de Monti sur tous les autres interprètes de la grande épopée hellénique.

Après un tel effort, le glorieux athlète avait le droit de se reposer, et il s'humilia gratuitement en prodiguant de lâches adulations à l'Autriche dans ses cantates intitulées *il mistico omaggio*, *Il ritorno d'Astrea* et l'*Invito a Pallade*. Les

jours de son déclin, partagés entre le chagrin et la souffrance physique, furent le triste complément d'une vie agitée, et pourtant, si nous mettons de côté l'homme pour ne considérer que l'écrivain, quelle destinée fut plus heureuse que la sienne ! Poëte classique et mythologique, il réussit à conquérir la plus éclatante renommée à une époque où Jupiter et Aristote commençaient à n'être plus en crédit ; chantre versatile du pape et de la république, de Napoléon et de François Ier, il s'abaissa à ses propres yeux sans trop déchoir dans l'opinion, et la postérité indulgente pour les grands génies qui ont été le jouet des tempêtes civiles, la postérité lira avec un sourire, mais sans protester trop fort, ces beaux vers que Manzoni inscrivait au bas du buste de son ami :

SALVE, O DIVINO, A CUI LARGI NATURA
IL COR DI DANTE, E DEL SUO DUCA IL CANTO !
QUESTO FIA 'L GRIDO DELL'ETÁ FUTURA :
MA L'ETÁ CHE FU TUA, TEL DICE IN PIANTO.

CHAPITRE TROISIÈME.

Foscolo et ses deux patries. — Odes, sonnets, épîtres et satires. — Son poème des *Sepolcri*, comparé à celui de Pindemonte sur le même sujet. — Epître de Torti. — *Le Grazie*. — Essais de traductions.

Alors que la gloire de Monti était à son apogée, vers l'extrême déclin du XVIIIe siècle et à la veille de l'invasion française, les journaux de Venise commençaient à parler d'un enfant de seize ans, enfant singulièrement précoce, il est vrai, qui écrivait déjà des vers d'amours dans son grenier; un de ces favoris, ou, si l'on veut, un de ces martyrs de la destinée, qui atteignent d'un bond au sceptre et à la couronne, mais portent au fond de leurs entrailles le vautour implacable qui doit les dévorer. Né à Zante, en 1778, d'une mère ionienne et d'un père vénitien, Ugo Foscolo conserva toujours l'empreinte de sa double origine; admirateur enthousiaste de la littérature grecque qu'il avait pu étudier à sa source, fortement pénétré des sentiments et des idées qui s'agitaient au cœur de ses contemporains, atteint jusque dans ses fibres les plus intimes de la maladie du siècle, le doute doublé du désespoir, il sut allier à la forme antique l'expression saisissante de la pensée moderne, et se tenant à distance égale des écoles en vogue au temps de sa jeunesse, se frayant intrépidement sa route au travers des régions inexplorées, il put se glorifier comme Dante :

D'aversi fatta parte da se stesso...

En lisant sa *correspondance*, nous voyons qu'il venait d'achever en 1794 un recueil de vers qui restèrent inédits, il

est vrai, mais à quelques années de là, en 1797, il avait pris rang parmi les poëtes lyriques, et c'est à cette date que remonte la publication de l'*Hymne au soleil,* de l'élégie intitulée *le Rimembranze* et de l'ode à *Bonaparte libérateur*. Plus connue et plus appréciée que les deux précédentes, cette dernière pièce trahit encore en maint passage l'inexpérience du génie à son aurore; l'étincelle sacrée éclate de loin en loin au milieu de tirades déclamatoires, et rien qu'à lire ces strophes passionnées, au style tourmenté mais puissant, on pouvait tirer l'horoscope de ce poëte imberbe dont le front devait un jour s'illuminer de la double auréole du malheur et de la gloire. Il y avait là, de même que dans la tragédie de *Tieste* [1], de splendides promesses qui furent loyalement tenues. Enfermé dans Gênes avec Masséna, vers la fin de 1799 et pendant les premiers mois de l'année 1800, le capitaine Foscolo prenait la plume entre deux sorties, et il écrivait au bruit du canon des vers qui composèrent le charmant recueil publié à Pise en 1802. Il s'ouvre par une série d'admirables sonnets, car l'auteur excelle à enfermer dans un petit cadre une grande pensée, qui grâce précisément aux limites étroites qui la resserrent n'en éclate qu'avec plus de force et de magnificence. Pétrarque n'a rien écrit de plus touchant que le sonnet à *Firenze* ou que celui qui commence ainsi :

Perchè taccia il rumor di mia catena...

Et l'on connaît cette autre pièce où Foscolo, atteignant à l'extrême degré de la concision et de l'énergie, nous donne en quatorze vers son portrait physique et moral :

Solcata ho fronte, occhi incavati, intenti...

A cette remarquable *collana di sonetti*, on peut en rattacher une seconde beaucoup plus courte publiée en 1803 et qui diffère légèrement par le ton. Parmi ces sonnets, il en est trois qui sont vraiment incomparables; les deux pre-

[1] Voyez le chapitre V.

miers ont pour titre *A Zacinto* et *Alla sera* et forment deux ravissants paysages; le troisième adressé *Alla Musa* est empreint de cette grâce rêveuse, de cette divine harmonie qui, sous la Restauration, assurèrent aux *Méditations* de M. de Lamartine une si durable popularité. Mais cette série de chefs-d'œuvre en miniature attira assez peu l'attention publique, et leur succès se perdit dans celui qu'obtinrent les deux belles *canzoni* à *Luigia Pallavicini* et *All' amica risanata*. Le sujet de la première de ces odes est aussi mince que possible, et un accident vulgaire, tel qu'une simple chûte de cheval, s'agrandit jusqu'aux proportions d'un événement, grâce à la vive imagination du poëte. Les riants fantômes de la Mythologie semblent à sa voix s'éveiller et revivre, et en nous montrant tout d'abord Vénus et Vénus blessée, il fait naître en nous l'image d'une beauté idéale et nous prépare aux émotions dont il est rempli lui-même et que nous ne tarderons pas à partager. Deux strophes lui suffisent pour achever son petit tableau, et le lecteur est déjà sous le charme lorsque le poëte s'écrie :

Or te piangon gli amori,
Te fra le dive liguri
Regina e diva !

Les Amours sont en deuil et c'est à bon droit qu'ils se désolent; c'est à eux qu'en veut la destinée en frappant cette reine de la danse et de l'harmonie, cette femme « aux grands yeux riants » qui entraîne sur ses pas les mortels enivrés. Pourquoi fallait-il que Luigia compromît dans des exercices virils ses célestes mais fragiles attraits! — Après avoir employé seize vers à nous décrire les perfections physiques et morales de la belle Génoise, Foscolo arrive au récit de la catastrophe et nous montre ce fougueux coursier qui, sans souci de son noble fardeau, s'élance dans la mer et, repoussé par le flot indigné, ne regagne d'un bond la plage que pour y déposer le corps inanimé de la gracieuse écuyère. Tout ce morceau est écrit avec une rare vigueur et le cheval des Pallavicini peut prendre place à côté des coursiers d'Hippolyte. Imités d'Horace, mais imités avec

génie, les vers qui suivent ne sont pas moins remarquables et servent à l'auteur de transition pour arriver aux strophes finales toutes pleines d'harmonie et qui font l'effet d'un premier rayon de soleil après l'orage. Luigia ne mourra point, elle se remettra de cette rude secousse et ses orgueilleuses rivales pâliront à la vue de ses nouveaux triomphes.

De la *Canzone* à Bonaparte à l'ode sur la marquise Pallavicini la distance est grande, et le progrès se soutient et se développe encore dans un troisième chant composé en 1803 et adressé *All' amica risanata*. Cette « amie » n'était autre qu'une Circé milanaise, célèbre par ses richesses, son esprit, sa beauté, mais aussi par sa coquetterie et qui, durant trois ans qu'elle tint Foscolo sous le charme, lui fit durement expier à l'avance les torts nombreux que le sexe le plus faible et le plus tendre eût bientôt à reprocher au séduisant capitaine. Lorsqu'il écrivit son ode à l'*Amica*, il était au plus fort de son nouvel esclavage et ses vers sont ceux d'un amant soumis autant qu'enthousiaste. Les deux premières strophes nous montrent la convalescente sortant rajeunie et renouvelée de son lit de douleur et semblable, en sa radieuse beauté, à l'astre de Vénus dont les reflets naissants illuminent l'horizon à la fin de la nuit. Mais la dangereuse coquette n'est pas seulement parée de ses grâces naturelles, et elle emprunte de nouveaux et piquants attraits à l'indécent costume transmis au Consulat par le Directoire. Foscolo décrit minutieusement ces brillants atours, puis il nous expose les perpétuelles trahisons de ces tuniques ouvertes qui, dans l'agitation de la danse, révélaient mille trésors que les femmes de ce temps tenaient médiocrement à cacher :

Ignoti vezzi sfuggono
Dai manti e dal negletto
Velo, scomposto sul commosso petto.

Mais à ce charme brutal de la Vénus physique l'*Amica* en joignait d'autres plus invincibles; et lorsque l'ivoire de son bras s'arrondissait mollement autour de la harpe écos-

saise, lorsque sa voix caressante se mariait aux graves accords de l'instrument à la mode, alors, dit le poëte, que

Fra il basso sospirar vola il suo canto,

alors une transformation s'opérait, la femme devenait déesse. Ce n'est qu'à la fin de cette voluptueuse description où s'étalent à nu les fiévreuses ardeurs d'un amant violemment épris, que Foscolo fait apparaître, à l'imitation des lyriques païens, l'image lointaine de la mort, comme pour nous inviter à suppléer par l'intensité du plaisir à ce qui doit lui manquer en durée; mais il repousse bien loin les avertissements des sages malencontreux, et il leur jette cette imprécation, la plus sanglante qui puisse sortir de la bouche d'un Grec :

Meste le Grazie mirino
Chi la beltà fugace
Ti membra, e il giorno dell' eterna pace...

Il s'arrête peu d'ailleurs sur cette idée funèbre et s'efforce de reprendre la concession qu'il vient de faire à de vulgaires préjugés : « Elle était née mortelle aussi cette belle chasseresse, cette Artémis que l'admiration des hommes proclama bientôt fille de Jupiter en lui confiant la direction des coursiers de la nuit; ce n'était d'abord qu'une simple amazone cette Bellone qui maintenant, placée au premier rang des déesses, va couvrir la France de son égide et déployer ses fureurs contre l'avare Angleterre; et toi dont le buste ceint de myrte orne le secret sanctuaire de mon amante, toi à qui nous offrons, elle et moi, de si doux sacrifices, tu ne fus à l'origine qu'une reine de l'ombreuse Cythère, cette île qui surgit des flots de la mer ionienne, non loin de mon île maternelle... »

Puis revenant de nouveau à l'*amica*, il termine son ode par deux strophes où l'émotion du poète s'exhale en vers d'une suave mélancolie.

Cette *canzone* qu'anime d'un bout à l'autre le souffle d'une passion ardente mais sensuelle eût mérité de trans-

mettre à la postérité le souvenir de moins éphémères amours. L'année 1803 ne s'était pas écoulée que l'*amica* doublement guérie cette fois brisait des liens trop lourds, et le volage capitaine transporté par les hasards de la guerre sur les plages de la Picardie, séduisait une belle Anglaise et la laissait enceinte d'une fille connue plus tard sous le nom de Floriana Foscolo. Durant ses loisirs au camp de Boulogne, et, tout en travaillant à sa belle traduction de Sterne, il envoyait de loin en loin à ses amis de Milan des pièces de vers telles que son épître à Vincenzo Monti et un remarquable *Sermone*, le seul que nous ayons de lui. La première de ces compositions est assez courte pour que son éditeur, M. Carrer, ait cru devoir la donner sous le titre de fragment, bien qu'on puisse à la rigueur la considérer comme un tout complet. C'est une élégante imitation où dominent tour à tour l'inspiration d'Horace et celle de Tibulle et où le cœur du poète s'épanche en sympathiques effusions. Entre deux passages pathétiques on rencontre çà et là des sentences du satirique latin traduites avec un rare bonheur et enchâssées avec un art incomparable, celles-ci par exemple :

M'udrai felice benedir, m'udrai
Commiserar : tu Fammi lieto a lieti,
Dolente a dolorosi. Ognun sè pasce
Del parer suo . . . .

Le *Sermone* est une amère satire qui ne fut publiée qu'en 1837, dix ans après la mort de l'auteur, et qui, tantôt par la vigueur, tantôt par l'obscurité du style, rappelle les mordantes diatribes de Perse. L'ami inconnu qui sert d'interlocuteur à Foscolo, lui demande compte du silence gardé depuis trois ans, et qui semble peu d'accord avec les belles protestations d'un fameux discours écrit à l'occasion du congrès de Lyon. Ici le poète se flatte évidemment, car l'*Orazione* à Bonaparte, en dépit de quelques insinuations timides adressées au tout-puissant consul et formulées en un langage austère, l'*Orazione* comme tous les discours politiques de cette époque n'est qu'un panégyrique plus ou

moins déguisé, lequel valut à son auteur le titre de Caton-courtisan. C'est ce qu'il n'a garde d'avouer dans sa réplique à l'*ami*, et se posant en « inutile Cassandre, » il annonce « qu'il va faire provision de vérités dangereuses à dire, prêt à élever de nouveau la voix lorsque sa vieille mère et son jeune frère n'auront plus besoin de lui. » C'est le propre des gouvernements absolus d'exciter ces grandes fureurs que les mécontents exhalent à huis-clos, mais il est curieux de voir un capitaine en activité de service, et traité par ses chefs avec une excessive indulgence, se déchaîner contre l'autorité et envier le sort de Thémistocle en face d'Eurybiade, sous le prétexte que :

Non sempre è dato dir : *Batti ed ascolta ;*
Chè ove è mannaja, non bisognan verghe.

Foscolo n'était pourtant pas un homme politique, il était assez bien vu du prince Eugène et de ses ministres et eût pu s'accommoder, même du régime de la censure, si ses nombreux ennemis ne se fussent attachés à le noircir aux yeux de la police en interprétant d'une façon perfide certains passages de ses œuvres. En 1805, ces inimitiés littéraires n'étaient encore qu'à leurs débuts, mais l'imagination échauffée du poète lui dépeint le danger plus grand mille fois qu'il n'était, et son effroi a quelque chose de comique lorsqu'il dit à l'*ami :*

. . . . Or mi t'accosta, e premi
Cosi l'orecchio al labbro mio, che Brera,
Mercato d'arti belle e di scienze,
Nè prete, nè scudier valga ad udirmi...

Il y avait peu de raison et peu de justice dans cette exécution en masse des membres de l'Institut italien qui siégeait, comme on sait, au palais Brera sous la présidence d'un homme des plus respectables, Giovanni Paradisi. Ces allusions, moins piquantes qu'elles ne sont cruelles et déplacées, ne prouvent aujourd'hui qu'une chose, c'est que Foscolo était brouillé avec la plupart de ses confrères du

collége des *Dotti*, circonstance de nature à éveiller les soupçons de la postérité, et qui, dans tous les cas, ne saurait tourner à l'honneur du poète. Mais il ne tarde pas à se relever dès qu'il a pris pied sur un meilleur terrain et l'on n'a qu'à louer en lisant la seconde moitié de son *Sermone ;* là, du ton familier de la satire, nous passons brusquement au style épique, et l'auteur, en développant la belle allégorie de Prométhée, s'élève avec le Titan jusqu'à ces régions que ne troublèrent jamais les mesquines inimitiés terrestres, et où la lutte s'engage au-dessus de nos têtes entre le bon et le mauvais génie de l'humanité.

Parmi les autres petites compositions que Foscolo écrivit de 1805 à 1814, il en est peu qui soient arrivées à nous dans leur intégrité, et ce sont en général de gacieuses bagatelles comme les *terzine* à M. Naldi et le *strambotto* ou épigramme sur les *Gamelie Vergini* que Monti invoquait avec tant de pompe. Il n'en est qu'une seule à laquelle on puisse attribuer une importance réelle, c'est le *capitolo* à *Leopoldo Cicognara*, courte et poignante satire improvisée par l'auteur alors que, retiré dans sa villa de Bellosguardo près de Florence, il soulageait son âme oppressée, en exhalant l'indignation que lui inspiraient certains gazetiers de Milan, les Guillon et les Lampredi. Il annonce en commençant, qu'il va faire le portrait d'un monstre, puis après avoir entassé tous les attributs d'un être contre nature, il achève sa définition par ce vers impitoyable :

Questo animal si chiama il *Giornalista....*

. . . . . .

Foscolo, on le voit, était richement doué comme poète satirique, aussi est-il à regretter qu'il ait laissé à l'état d'informes ébauches les *Sermoni* dont il reste de nombreux fragments dans ses papiers. La série eût été complète à ce qu'il semble, car il fustige successivement sous nos yeux l'envieux, le calomniateur, la femme impudique du premier empire, la femme de lettres, l'intrigant littéraire, le noble vaniteux. Il a déposé la forte empreinte de son caractère en plus d'un passage rempli d'une amère ironie dans lesquels on retrouve les *motifs* principaux d'une

douzaine de satires où la société du premier empire eût étalé ses travers et ses vices. Mais durant son errante et trop courte existence, Foscolo ne réalisa qu'une faible partie des projets qu'enfantait chaque jour son imagination inquiète; on aurait tort toutefois de le plaindre, car il a eu le temps de produire deux chefs-d'œuvre auxquels nous arrivons enfin et qui assurent à son nom une gloire impérissable.

Bien que sous la forte main de Bonaparte, la société italienne eût recouvré, du moins à la surface et en apparence, le calme de l'ancien régime, il restait pourtant plus d'un indice du trouble moral qu'avaient apporté avec elles les tempêtes révolutionnaires, et l'on peut citer au nombre de ces symptômes fâcheux le mépris pour les morts. A Vérone et à Milan, les cimetières avaient été transformés en véritables charniers où les cadavres allaient sans distinction s'abîmer dans la fosse commune, et il y avait, dans ce froid dédain pour les choses les plus respectables, de quoi désoler les âmes rêveuses, les poètes au cœur délicat qui aimaient à méditer à la suite d'Young et d'Hervey sur les mystères de la tombe. Pindemonte le premier avait songé à revendiquer les droits des morts; il avait même ébauché un poëme en quatre chants ayant pour titre : *Les Cimetières*, lorsqu'au commencement de l'année 1807, il reçut les *Sepolcri* de Foscolo. Cette composition générale où domine le ton élégiaque n'était à proprement parler ni une élégie, ni une ode, ni un poëme, et pour la qualifier son auteur avait emprunté aux Latins la dénomination de *Carme*, terme général qui peut s'appliquer à toute espèce de productions poétiques. Quoi qu'on puisse penser du mérite de cette appellation, il est certain que le mot et la chose ont fait fortune et les soixante dernières années ont vu éclore une innombrable quantité de *Carmi* dont aucun par malheur ne saurait être comparé à celui du poète vénitien. Emule de Chénier, dont il n'exécuta pourtant qu'à moitié le célèbre programme, il sut dérober aux anciens une foule d'idées gracieuses ou sublimes qu'il s'appropriait par l'expression, et le poëme n'a qu'un défaut déjà sensible pour

les contemporains et que Pindemonte, dans son épître à Foscolo, ne manque pas de relever :

Perchè talor con la febea favella
Si ti nascondi ch'io ti cerco indarno?...

On ne peut nier, en effet, que dans les *Sepolcri*, comme dans les odes de Pindare, les transitions ne soient un peu brusques; la poésie lyrique ne saurait, sans doute, toujours allier l'enthousiasme à la logique, l'élan de la pensée à la clarté de l'expression, mais, ainsi qu'on va le voir, Foscolo a poussé jusqu'à l'abus l'exercice de son droit.

Le début du *Carme* est plein de majesté, de gravité et d'émotion, et l'auteur ne fait pourtant qu'y développer cette idée triviale : « Est-il bien nécessaire que nous ayons une tombe à part, et la fosse commune n'est-il pas le plus convenable abri pour nos destins infortunés et nos vaines espérances ? » Mais de quelle admirable poésie n'a-t-il pas su envelopper cette réflexion banale d'un païen !

« A l'ombre des cyprès, au sein des urnes arrosées des pleurs de l'amitié, le sommeil éternel serait-il plus doux et plus tranquille? Lorsque le soleil ne fécondera plus sous mes yeux cette riante famille de plantes et d'animaux, lorsque je ne verrai plus s'agiter à l'horizon les heures futures et leurs décevantes promesses, lorsque mon oreille ne sera plus charmée par les mélodieux et mélancoliques accents de ta lyre, ô Pindemonte, lorsque la voix des Muses et celle de l'amour qui m'ont soutenu dans ma vie d'exil, ne parleront plus à mon cœur, que m'importera qu'au terme de ces jours dissipés au hasard, une pierre et un nom viennent distinguer mes os de ces milliers d'ossements qui couvrent le champ funèbre? Ami, il n'est que trop vrai, l'espérance, cette consolatrice qui est la dernière à nous abandonner, l'espérance fuit les tombeaux, et l'oubli confond toutes choses dans la nuit du néant.... »

Mais la poësie se nourrit d'illusions comme la vie humaine et ne fût-ce que par pitié pour ceux que nous aimons, il faut nous efforcer de croire à cette union mystérieuse et douce qui se prolonge au-delà de la tombe

entre ceux qui ne sont plus et les amis qui les regrettent :

> Sol chi non lascia eredità d'affetti
> Poca gioja ha dell'urna....

C'est pourtant ce que n'ont pas compris les profanateurs des sépulcres milanais, et Foscolo, assis sous de riants ombrages, se demande pourquoi les cendres de Parini ne reposent pas sous l'abri de ces arbres magnifiques ; « mais la cité voluptueuse qui s'enivre des accents flatteurs de chanteurs énervés, a refusé une pierre et une inscription au plus grand de ses fils, et les nobles restes de celui qui fustigea les patriciens amollis de la Lombardie, reposent peut-être tout à côté des sanglantes dépouilles d'un immonde assassin. Sur cette fosse où gisent pêle-mêle tant d'obscurs ossements, le hibou seul vient gémir aux rayons de la lune, tandis que les chiens affamés font retentir les airs de lugubres hurlements.... C'est en vain, ô Muse, que tu demandes à la nuit de répandre un peu de sa rosée sur le gazon qui couvre ton poète. Ah! les fleurs des champs ne sauraient croître que sur des tombes respectées et mouillées souvent des larmes de l'amitié !... »

A la suite de ce brillant épisode où l'expression est à la hauteur du sentiment, Foscolo en vient à rechercher les traditions antiques au sujet des sépultures, et ce morceau, semé de vers obscurs, ne s'anime véritablement qu'alors que le poëte évoquant la mémoire et les mânes des grands hommes endormis sous les marbres de Santa-Croce, apostrophe l'heureuse Toscane en des vers qui rappellent le *Salve magna parens* de Virgile. C'est par ces patriotiques souvenirs que l'auteur a été le mieux inspiré ; la fin de ce *carme* est belle sans doute, pleine d'animation et de feu, mais l'auteur commet une faute de goût en nous faisant passer de ce grand moyen-âge duquel nous somme issus, à cette héroïque mais fabuleuse époque de la Grèce, dont les souvenirs si pathétiquement idéalisés par Homère ne sauraient pourtant, et si je puis m'exprimer ainsi, produire en nous qu'une émotion du second degré. Bien qu'admira-

teur passionné des anciens et tout absorbé par sa traduction de l'Odyssée, Pindemonte ne s'y était pas trompé et il protestait contre cette exhumation des héros grecs et troyens qui lui gâtait les *Sepolcri* de Foscolo :

« Pourquoi dans ton vol audacieux aller te perdre au sein de mystérieuses ténèbres du passé ? Nos devanciers n'ont-ils point assez chanté le malheur d'Hector. Je respecte, moi aussi les vieux souvenirs,

Ilio raso due volte e due risorto [1]

l'herbe qui croît sur les ruines de Mycènes, les débris informes qui m'indiquent les lieux où fut Argos, mais ne saurais-tu puiser ton inspiration à des sources plus voisines ? Crois-en mon cœur et ma vieille expérience, travaille à la manière antique mais sur des sujets nouveaux et alors, des Alpes à la mer de Sicile, l'Italie applaudira à son poëte et non à celui d'Electre et de Cassandre... »

Pindemonte traduisait sans s'en douter ce beau vers inédit de Chénier :

Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques,

et Foscolo était digne d'entendre un pareil conseil, car si sa pensée était trop exclusivement dirigée du côté de l'antiquité, jamais poëte ne fut plus amoureux de la *couleur locale* et ne sut nous donner au même degré l'illusion du passé. Aussi n'est-ce qu'avec une extrême circonspection que les gens de goût peuvent hasarder leurs critiques en présence d'un chef-d'œuvre tel que le *Carme sui sepolcri* : c'est un poëme qui semble fondu d'un seul jet, et qu'il faut accepter avec ses beautés et ses défauts, sans trop regretter ces perfectionnements douteux que l'auteur y eût peut-être apportés par des retouches successives.

Si dans le *Carme* de Foscolo l'inspiration est surtout épique et lyrique, la réponse de Pindemonte doit être considérée comme une charmante élégie sous forme d'épître.

[1] Vers de Foscolo

En plus d'un passage le poëte véronais ne fait que reproduire, sous une forme différente, les idées de son jeune rival, et là où celui-ci jette un cri de colère, il pousse lui un long gémissement qui se résume dans ces vers :

. . . . Ahi sciagurata etade,
Che il viver rendi ed il morir più amaro!

A leur début les deux compositions suivent une marche entièrement parallèle, et si elles diffèrent par la forme elles ont quant au fond une ressemblance frappante; mais vers le centième vers, Pindemonte s'écarte par un brusque détour de la voie commune où il ne rentrera plus qu'un instant après un long intervalle. Foscolo lui avait dit :

Felice te che il regno ampio de' venti,
Ippolito, a'tuoi verdi anni correvi...

et cédant à cette invitation indirecte, le Véronais emprunte à ses notes de voyage quelques esquisses qu'il transforme en tableaux achevés. On admira beaucoup sa description des antres de Sicile, mais je préfère pour ma part celle des jardins-cimetières de l'Angleterre. On retrouve dans ce morceau tout ce que la poésie virgilienne offre de plus suave, et l'on croit entendre le cygne de Mantoue lui-même et son invocation aux frais vallons de l'Hémus, alors qu'on lit cet émouvant passage :

« Oh! qui me transportera dans ces vastes et riantes enceintes qu'ombragent des arbres centenaires! Quand pourrai-je m'asseoir de nouveau sur ces gazons veloutés, au fond de ces abris sombres et solitaires, au sein de ces vallées, sur la cîme de ces collines! Là les troncs gigantesques ne sont pas insultés par la hache du bûcheron, les oiseaux trouvent un sûr asile dans ces rameaux respectés, là le printemps n'éprouve jamais de déceptions lorsqu'il revient chaque année rendre aux bocages leur parure accoutumée. L'habile main du jardinier ne s'est armée du fer que pour couper les herbes de la prairie, ou éclaircir de loin en loin les fourrés trop épais qui dérobent aux regards du prome-

neur de splendides horizons. Tout semble ici réuni pour le plaisir des yeux : perspectives gracieuses, sentiers bordés de fleurs, antres frais, siéges perdus dans la verdure. Ici l'eau d'une source chemine lentement entre deux rives gazonnées, là une bruyante cascade s'élance en bondissant du haut d'un rocher à pic... A la fois ferme et jardin, ce parc étonne tour à tour par un luxe savant et la plus agreste simplicité. Près d'un temple élégant qui surgit au milieu des arbres, tu franchis sur un pont de marbre un ruisseau au filet d'argent et alors tu vois ondoyer les flots dorés des épis déjà mûrs, tu vois les chèvres accrochées aux flancs des précipices; la vallée retentit des mugissements des taureaux, la colline du bêlement plaintif des agneaux. Les plantes d'Amérique grandissent auprès de celles qu'enfante le sol de la Bretagne; les oiseaux de l'Europe et ceux des contrées éloignées gazouillent ici de concert; fier de sa superbe ramure le cerf promène sur toi ses regards étonnés, et, pareil à une nacelle vivante, le cygne au col sinueux s'avance à travers l'azur d'un petit lac... »

Ce passage qu'il faut lire dans l'original, et dont je ne donne ici qu'un fragment, constitue à lui seul une des plus belles élégies qu'on ait écrites de nos jours, et des vers qui la composent, il n'en est qu'un seul, au dire de Foscolo, qui puisse prêter à la critique. Cette double métaphore

La valle mugolar, belare il colle,

lui semblait avoir quelque chose de trop hyperbolique. Mais, dès 1808, les avis étaient partagés à cet égard, et le tempérament des lecteurs d'aujourd'hui s'est assez raffermi pour leur faire paraître tout-à-fait supportables les prétendues hardiesses de Pindemonte. Dans cette épître, l'inspiration est moins haute, le style moins original que dans le *Carme* de Foscolo; mais outre que la pièce véronaise est d'une intelligence plus facile, la mise en scène y est beaucoup mieux entendue. Les deux poëtes se bornent sans doute à développer chacun à sa manière le mot de Virgile : *sunt lacrymæ rerum*, mais les malheurs d'autrui nous émeuvent en raison inverse du temps et de la distance, et les infor-

tunes de Cassandre et d'Hector exposées une fois de plus à nos regards par un homme d'un merveilleux talent, touchent médiocrement ceux qui viennent d'entendre l'auteur s'indigner contre la profanation des cendres de Parini, ou chanter le glorieux trépas de Nelson. Oh! combien Pindemonte a été mieux inspiré, lorsque, laissant de côté les héros à demi fabuleux, il termine son épître par un de ces souvenirs personnels qui arrachent des larmes involontaires à celui qui les évoque et à ceux qui en reçoivent la confidence! Il trouve des expressions poignantes pour nous conter les derniers moments de cette Elisa Mosconi, dont il avait dépeint ailleurs avec tant de charme le tranquille bonheur; puis la résignation s'insinue peu à peu dans cette âme que consolent et soutiennent des pensées d'immortalité ou de résurrection, et la pièce s'achève par un cri d'espérance et par de solennelles aspirations « à la seconde vie. »

A la suite de ces deux inséparables *Carmi*, on imprime d'ordinaire un troisième chef-d'œuvre, l'épître du Milanais Giovanni Torti. Ce poëte, au sujet duquel on se plaît en Lombardie à citer le mot de Manzoni : *pochi e buoni come i versi di Torti*, n'a écrit, en effet, qu'un très-petit nombre de vers, lesquels sont loin d'être tous aussi bons que voudrait nous le faire entendre le trop bienveillant auteur des *Promessi sposi*. Il y a sans doute de belles parties dans la *Torre di Capua* et les autres *poemetti* de Torti, mais ces fragiles compositions n'eussent pas suffi pour lui assurer une renommée durable, et l'aimable écrivain serait aujourd'hui oublié de tous, sauf de quelques indulgents vieillards survivants d'un autre âge, n'était cette brillante épître qui associe son auteur à deux hommes plus illustres et fait qu'après avoir lu la noble trilogie on prononce tout bas les noms de Pindare, de Tibulle et d'Horace.

La pièce de Torti est beaucoup plus développée que les précédentes et il ne pouvait guère en être autrement, car ce troisième champion ne se borne pas à relever les côtés saillants ou défectueux du talent de Foscolo et de Pindemonte, il tient encore à fournir sa note à cet harmonieux concert et à joindre ses propres impressions à celles de ses

redoutables rivaux. A l'instar des *maestri* classiques, il débute par une petite *ouverture*, une courte causerie où il indique les principaux points du débat, après quoi il s'apprête à

> Librare i versi, onde l'altera splende
> Di feral luce anima d'Ugo, e quelli,
> Con che Ippolito i cuori ange e consola...

Le poëme de Foscolo était le premier en date, et c'est de lui que Torti s'occupera d'abord. Il cite avec admiration le passage où se trouvent la description de Florence et l'apostrophe à Alfieri, et il recommence lui-même cette apostrophe et cette description dans des vers qui luttent d'énergie et d'élégance avec ceux du poëte vénitien. Il pénètre à son tour dans l'enceinte sacrée de Santa-Croce, et saisi d'une religieuse terreur il voit, lui aussi, le marbre des sépulcres s'entr'ouvrir

> Nel bujo della notte al floco lume
> Della lampada sacra . . . . .

mais le morceau capital de Torti est celui où il évoque la mémoire vénérée de son maître Parini :

« Trop jeune encore, dit-il à Foscolo, tu n'as pu, comme moi, contempler de près ce noble vieillard, tu n'as pas vu cet homme à la physionomie surhumaine commander à la douleur et à ces membres languissants dont il traînait si péniblement le fardeau; tu ne t'es pas arrêté au pied de cette chaire d'où descendaient sur nous, à flots pressés, de magiques paroles qui nous initiaient à tous les mystères de la science du beau. Il ne t'a pas été donné comme à moi de t'asseoir à ses côtés sous cet humble toit qui abritait tant de génie; ton bras n'a pas comme le mien servi d'appui à ce glorieux infirme lorsqu'il hasardait ses pas incertains dans les rues de Milan. C'est dans ces entretiens intimes qu'il daigna plus d'une fois m'honorer de ses conseils, redresser mes vers boiteux et parfois aussi m'accorder des éloges bien faits pour m'enorgueillir... »

Après avoir établi ainsi sa qualité d'ami de Parini, Torti aborde la partie funèbre de son sujet :

« Les étoiles étincellent au sein de l'azur infini, la nuit que n'éclairent point les rayons de la lune enveloppe l'univers de calme et d'oubli, c'est l'heure qu'attend le promeneur solitaire. La méditation est plus facile au milieu de ce repos universel, et il est si doux de cheminer à l'aventure dans les rues désertes, à l'abri de tout regard profane.... A la vue de ces sphères sans nombre qui roulent dans l'espace, l'idée de l'infini et celle de l'immortalité pénètrent peu à peu dans mon âme fatiguée des choses d'ici-bas. Le front incliné, je marche, je marche toujours. Absorbé par la pensée de la seconde vie, je franchis l'enceinte de la ville... Mais quelle rumeur sinistre a frappé mon oreille ! Ce bruit d'instant en instant devient plus distinct.... C'est un char aux roues tardives, un char funèbre qui s'avance en cahotant sur la voie montueuse ; il semble qu'il va se rompre sous le poids de la chair plébéienne que la mort a moissonnée hier et qui aujourd'hui sera la pâture de ce gouffre béant qui doit la recevoir. Sur les flancs du funeste véhicule deux torches fumeuses éclairent d'une lueur rougeâtre son lugubre contenu. Le voile qui le dérobait aux regards est enlevé, et deux hommes aux bras musculeux, à la face ignoble, sautent sur ce monceau de cadavres, et saisissant tour à tour chacun de ces corps dépouillés les balancent un moment dans les airs, et les précipitent enfin dans l'abîme au milieu des rires et des blasphêmes. Est-ce donc ainsi, ô ma patrie, qu'on a traité les tristes restes de ton poëte !... »

Dans ce beau passage que Manzoni développera plus tard dans les *Fiancés*, et dont il fera un tableau saisissant, Torti se montre poëte par la pensée autant que par l'expression qui est vraiment digne d'un excellent élève de Parini. Il lutte ici, non sans honneur, avec Foscolo, tandis qu'en rappelant ailleurs les belles descriptions de Pindemonte, il saura dépeindre comme lui, avec une émotion contenue, les cimetières anglais et les grottes funèbres de la Sicile. Mais tout en donnant par ces habiles imitations l'idée la plus exacte du style des deux poëtes, il n'oublie pas sa

mission de critique et, dans un parallèle final, il nous indique avec fermeté les points faibles des deux compositions :

« Tu vois maintenant dans quelles diverses routes se sont engagés deux génies si divers par l'inspiration. L'un, la tête inclinée, chemine lentement au travers d'une vallée ombragée d'arbres à la sombre verdure ; puis on le voit de temps à autre lever vers le ciel son doux regard voilé de pleurs au milieu desquels vient briller parfois un aimable sourire ; — l'autre, cédant à l'essor qui l'entraîne et dédaigneux de tout frein, ne se plaît qu'au sein des monts gigantesques dont il escalade les sommets sourcilleux. On le voit bondir de roc en roc, et s'il s'arrête, ce n'est que sur la plus haute cîme, au milieu même des nuages. De ce pic inaccessible il embrasse d'un seul regard la vaste plaine qui s'étend à ses pieds, et il s'enivre d'une joie orgueilleuse. C'est ainsi que ces deux poëtes apparaissent à ma pensée ; chacun d'eux excelle dans son genre, et si l'on peut leur reprocher quelque chose, c'est l'excès de leurs qualités : Pindemonte qui

. . . . Apparir gode
Come limpido rio, che nulla asconde,
Troppo forse talvolta umil serpeggia....

Excès de simplicité, diffusion : tels sont les défauts du Véronais, et Torti lui dit nettement son fait, sachant que sa franchise sera bien accueillie ; mais lorsqu'on s'adressait à Foscolo, les précautions oratoires étaient de rigueur ; aussi, après avoir hasardé ces deux vers :

L'altro, colà, dove di pochi aggiunge
Lo intendere e il sentir, troppo si piace....

le critique s'arrête comme épouvanté de sa propre audace, et mêle à ses avertissements ces louanges un peu exagérées qui durent désarmer l'orgueil de Foscolo :

Sublime, austero ingegno, a suo talento
Gracchi la turba : di sovran poeta
Debito serto avrai . . . .

Après ce coup d'encensoir, il était bien permis de glisser une courte observation morale et Torti ajoute :

. . . . Perchè sì eccelso,
E amator sempre d'ogni eccelsa cosa,
Delle umane speranze oltre alla tomba
Spinger il volo non curasti?....

Vainqueur dans ce tournoi lyrique, Foscolo eût pu prétendre sans doute que suivant l'expression d'un de nos poëtes

Les chants désespérés sont les chants les plus beaux,

mais lorsqu'on voit le parti, qu'en dépit d'une grande inégalité de talent, Pindemonte a su tirer de la consolante pensée de l'immortalité, il est difficile de ne pas se ranger à l'avis de Torti qui lui-même termine sa pièce par des vers si touchants en l'honneur d'Élisa. Il semble qu'en se privant de ces suaves et mystiques inspirations, Foscolo ait volontairement arraché une corde à sa lyre, et si on lui accorde sans hésitation la palme sur son aimable rival, on ne la lui accorde pourtant pas sans regrets.

Pendant son séjour à Florence en 1813, et tout en s'occupant de sa tragédie de *Ricciarda*, le grand poëte avait aussi presque achevé ses trois *Inni alle Grazie*, dont le texte, resté inédit jusqu'en 1843, a été rétabli avec une rare sagacité par M. Orlandini. Ecrits en l'honneur de Canova, qui venait d'achever un beau groupe représentant les trois Grâces, ces *Inni* forment par leur réunion un poëme esthétique où l'auteur chante les arts, leur origine, les bienfaits dont l'humanité leur est redevable, et les grandes facultés indispensables à ceux qui les cultivent. « C'est, comme il est dit dans la préface et dans une lettre adressée à Pindemonte, c'est un mélange de poésie lyrique, de poésie épique et de poétie didactique, une composition où les artistes animés du feu sacré trouveront l'exemple à côté de la leçon. » Mais ce poëme renferme des allusions obscures dont on n'est pas encore parvenu à soulever le voile. Tandis que,

de l'aveu même du statuaire, les *Grâces* de Canova ne sont que trois belles vierges de marbre blanc, nous savons que les *Grâces* de Foscolo reproduisent trois types réels :

Tre belle donne, a cui l'italo sole
Co' più nitidi rai splende sul volto...

« L'une, dit le comte Pecchio, est de Florence et représente l'harmonie ; la seconde, née à Bologne, nous offre le type de la femme aimable ; la troisième est milanaise et a pour attribut le sentiment... » Biographe suspect, Pecchio, affectant ici la discrétion, écrit « que peut-être un jour il révélera le nom de ces trois femmes, » mais il est fort à présumer qu'il n'eut jamais le mot de l'énigme, et il eût mieux fait de s'en tenir à la sage circonspection de M. Carrer, qui pose le problême sans se charger de le résoudre.

Ce que Foscolo nomme « la partie épique » de son œuvre est d'une interprétation beaucoup plus facile ; il y retrace en beaux vers les événements contemporains et notamment les désastres de Russie. Rien n'est plus pathétique en effet que le passage où le poëte nous dépeint les angoisses conjugales d'Amélie de Bavière qui, « nouvelle Bérénice, » fatigue le ciel de ses vœux et cherche en vain à conjurer la rage des éléments déchaînés :

Sulla scitica terra, orrida d'alte
Nevi e sangue ed armate ombre insepolte...

Ailleurs, passant à des scènes plus riantes, il décrit les paysages italiens, les rives du lac de Côme, les profondes excavations de Lecco, et la charmante villa de Bellosguardo. Si dans les *Sepolcri* il y a plus de « génie, » c'est en somme dans les *Grazie* que le « talent » du poëte atteint à son apogée ; mais l'art, un art savant et raffiné à l'excès, s'y fait trop sentir, et là, comme en beaucoup d'autres de ses ouvrages, il n'a pas tenu compte autant qu'il l'aurait dû de cette énorme majorité des gens instruits que les énigmes rebutent et qui ne cherchent dans la lecture des vers qu'un plaisir sans fatigue.

Ce fut par cette admirable composition que Foscolo fit ses adieux à la Muse; dans les dernières années de sa vie, durant son exil en Angleterre, il continua d'écrire des vers, mais c'étaient de simples traductions. Tout jeune encore, il avait publié d'élégantes imitations de Catulle, de Callimaque, d'Anacréon et de Sapho; arrivé à la maturité, il osa davantage, et sans se laisser décourager par les vaines tentatives de Salvini, de Ceruti et de Cesarotti, par la concurrence plus redoutable de Monti, il voulut donner à l'Italie une version exacte de l'Iliade. Le premier chant parut en 1807, mais les vicissitudes d'une existence agitée ne permirent pas au poète de conduire à terme cette œuvre de longue haleine, et il travaillait à son neuvième chant lorsque la mort vint le surprendre à Londres en 1827. Cette traduction ne saurait être lue d'un bout à l'autre avec autant de plaisir que celle de Monti, mais les vers du Vénitien reproduisent en divers passages avec plus d'énergie et de netteté la poésie homérique, et les connaisseurs, ainsi que le faisait Pindemonte, préféraient sa *manière* à celle de son illustre rival.

Ici s'arrête ce que nous avions à dire sur la première et la plus importante série des œuvres de Foscolo. Ainsi que nous le verrons plus tard en analysant ses tragédies et son roman de Jacopo Ortis, il se montre partout poète et poète lyrique. C'est donc à cette place et à la suite des pages trop courtes que nous avons consacrées à l'examen de ses œuvres en vers qu'il convient d'indiquer le trait dominant qui caractérise entre tous la nature morale et le talent de ce grand écrivain. Ce trait dominant, nous le trouverons dans cette aspiration constante à *l'exquis* et au *distingué* plutôt qu'au beau et au sublime. Contempteur superbe de la foule, il se fût approprié volontiers la sentence dédaigneuse d'Horace : *Odi profanum vulgus....* Mais si l'impuissance est la compagne ordinaire de la vanité, Foscolo, à la différence de tant d'autres, a su justifier ses prétentions par ses travaux : personne, de nos jours, n'a manié le vers *Sciolto* avec plus de grâce et d'énergie, et même après Manzoni et Leopardi on lit avec admiration ses *Carmi* et ses odes. Après avoir scrupuleusement exa-

miné l'unique et récente édition de ses œuvres complètes et recueilli les jugements divers dont elle a été l'occasion, nous pouvons dire en nous résumant que les quarante années écoulées depuis la mort du poète ont laissé sa réputation à peu près intacte. La postérité s'inclinera toujours devant l'auteur des *Sepolcri* et des *Grazie*, elle lira avec un intérêt sympathique ces pages attendries, et la patrie italienne saluera en lui l'un des grands rénovateurs qui, au sortir d'un ère d'abaissement intellectuel, parvinrent à reconstruire la langue nationale et à tirer d'énergiques et mélodieux accents de la lyre si longtemps voilée d'Alighieri et de Pétrarque.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Poètes du second ordre. — Bagnoli, imitateur de l'Arioste. — *Orlando Savio*. — *Cadmo*. — Poésies lyriques du même auteur. — Viale et la *Dionomachia*. — D'Elci et ses satires. — Vittorelli. — Gargallo.

Lorsqu'au sortir d'une lecture de Pindemonte ou de Foscolo, car l'un et l'autre furent novateurs et créateurs dans une certaine mesure, on prend en main les œuvres poétiques de leurs contemporains, il semble qu'on remonte de cent années en arrière jusqu'à ces derniers représentants de la tradition classique qui, dans des vers élégants encore, répètent, échos de plus en plus affaiblis, quelques accents de l'Arioste et du Tasse. Au milieu de cette décadence de l'école officielle de brillantes individualités surgissent toutefois, et pendant que la Lombardie s'enorgueillissait des premiers triomphes de Monti, l'heureuse Toscane applaudissait aux débuts d'un poète de onze ans. Pietro Bagnoli était encore au collége lorsqu'il entreprit la composition de son *Orlando savio,* poëme en quarante-huit chants qui est la continuation de celui de l'Arioste et qui ne fut achevé et publié qu'en 1835 : l'auteur y avait travaillé cinquante-sept ans. Éclose en pleine réaction romantique, cette longue épopée ne pouvait être estimée à sa juste valeur et n'obtint, cela va sans dire, qu'un succès contesté. Elle vaut beaucoup mieux pourtant que l'*Amadigi* de Bernardo Tasso, et si les hommes de nos jours n'ont plus assez de loisirs pour lire d'un bout à l'autre d'aussi gros volumes de vers héroïques, ils pourraient du moins feuilleter l'*Orlando*, sûrs d'y trouver de nombreux passages non moins remarquables

par la composition que par le style. En retouchant dans son âge mûr cette production de sa jeunesse, Bagnoli, l'a enrichie de nouveaux épisodes, et cédant aux préoccupations de son siècle il a consacré des chants pleins de grandeur aux principales conquêtes de la science dans les temps modernes. La puissance descriptive y est poussée à un degré prodigieux, et si l'ensemble du poëme est défectueux, il n'en donne pas moins à penser que l'auteur est supérieur à son œuvre et qu'avec de la persévérance il arrivera à inscrire son nom sur un monument.

C'est bien un monument en effet que le *Cadmo*, et ce livre empreint d'une philosophie profonde pourrait s'appeler : « Le poëme de la civilisation. » Il faut néanmoins distinguer dans cette magnifique composition ce qui en fait le fonds solide des inutiles accessoires qui remplissent neuf chants sur vingt et que le poète avait prodigués à contrecœur pour captiver la portion frivole de son public : les éditeurs florentins ont su opérer ce triage avec beaucoup d'habileté et c'est du *Cadmo* réduit à onze chants que nous allons donner une courte analyse.

Cadmus va à la recherche d'Europe, et dès son arrivée en Béotie, ses compagnons et lui sont attaqués par un peuple barbare qui reconnaît pour maître Ogygès. Égarée au milieu des combattants, la fille de ce prince, Hermione, cherche son salut dans la fuite; mais le héros phénicien l'aperçoit, et, soumis qu'il est encore aux lois de l'instinct, il s'élance sur les pas de la vierge tremblante. Elle fuit toujours et une épaisse vapeur qui s'élève soudain dans les airs la dérobe aux regards du guerrier. Bientôt un éclair déchire la nue :

E suona voce : armati, pugna e vinci,
Ermione tua sarà ; ma nè di lei
Sei degno ancor, nè di te dessa, e quinci
Coll'opre e regno e sposa acquistar dei...

Des armes sont suspendues en trophée à un arbre et sur le bouclier s'étale à côté d'une lyre éclatante entourée des emblêmes de la civilisation, la prophétique image de la ville

aux sept collines. Revêtu de la céleste armure, Cadmus regagne son camp, repousse l'ennemi, et, plongé dans le sommeil qui suit la victoire, il voit en songe Hermione auprès de neuf déesses et tous les attributs d'un empire florissant. Il s'éveille, et, guidé par un instinct divin, il s'efforce de retrouver la vallée où Hermione a disparu à ses yeux, et il ne tarde pas à atteindre les bords du Céphise. Là le dieu du fleuve se dresse devant lui et lui montre la route qu'il doit suivre pour atteindre la grotte d'Amphion située au pied du mont Parnasse. Amphion recueille l'envoyé des immortels et après lui avoir offert un frugal repas, il chante les premiers jours du monde, il disserte sur la corruption et la chute de l'homme, il conte comment il a reçu d'Uranie cette lyre aux accords de laquelle les hommes émus renoncèrent à la vie sauvage, tandis que, prodige non moins étrange :

. . . . Les pierres se mouvaient
Et sur les murs thébains en ordre s'élevaient.

Mais les humains ingrats étaient retombés bientôt dans une corruption plus profonde, et Uranie avait alors déclaré à Amphion que pour assurer les destinées du monde la lyre devait désormais s'allier au glaive. Uranie est cette même déesse qui a couvert Hermione d'un nuage protecteur et l'a introduite dans le séjour des Muses, cette déesse qui du sein de la nue a parlé à Cadmus en lui livrant des armes divines. Le poète et le héros montent sur le Parnasse, et, admis dans le sanctuaire des Muses, ils entendent la douce voix d'Uranie qui chante la création, l'amour et l'harmonie ces deux ministres d'en haut, les origines de l'univers et la civilisation que doit servir maintenant l'épée d'un guerrier étranger à la Grèce. Cadmus est conduit par les Muses dans le temple de l'éternité, où se déroulent devant lui les mystères de l'avenir, les fastes de la Grèce et de Rome auxquelles succèdent de nouveaux empires et un monde renouvelé. Assises à un banquet, les muses emplissent leurs coupes de nectar, et chacune d'elles se réservant de chanter une nation de l'Europe, Calliope se charge de célébrer

la gloire de l'Italie future. Cadmus, en si noble compagnie, subit une révolution morale, et lorsqu'il a entièrement dépouillé le vieil homme, les Muses lui permettent de revoir Hermione transformée elle aussi, et les deux amants échangent des paroles d'amour et des serments de fidélité dans le temple de la vertu. Uranie enseigne au héros ses devoirs de roi et il repart pour Thèbes qui va lui ouvrir ses portes. A son tour, Hermione, devenue une vierge accomplie, quitte la cime sacrée sous la conduite d'Érato. Arrivée sur une colline d'où l'on peut apercevoir Thèbes, la Muse montre à la princesse d'un côté les murs que Cadmus vient de conquérir, de l'autre les longues rangées de tentes dressées au loin dans la plaine, et sous lesquelles s'abritent Ogygès et son peuple exilé : Erato disparaît ensuite en la laissant libre de choisir celle des deux directions qui lui plaira davantage. La noble vierge court se jeter dans les bras de son père, elle soigne et guérit les blessures du prince infortuné, et, mettant à profit les précieuses recettes dont les Muses lui ont livré le secret, elle lutte avec succès contre une horrible contagion qui décime les sujets d'Ogygès. Cependant Cadmus, déguisé en pasteur, quitte sa nouvelle conquête et se rend au milieu de ses ennemis qu'il séduit par la douceur de ses chants, et la grâce sympathique dont toute sa personne est empreinte. Puis il se nomme, et après avoir obtenu la main d'Hermione, il réunit en une seule nation les vainqueurs et les vaincus.

Telle est le canevas de ce poëme qui n'est peut-être pas une œuvre de génie, mais qui est à coup sûr celle d'un poète extrêmement distingué. Exécutant un tour de force pareil à celui de Fénelon dans le Télémaque, Bagnoli a su tirer d'une donnée purement mythologique un récit où l'idéal chrétien occupe une place considérable, et en le lisant on se rappelle involontairement ces vers de l'auteur qui, dans une belle apostrophe à l'Italie, s'écriait :

Quel dolce ciel, chi lo respira, tiene
Ardor d'epico canto entro le vene...

Il est tel passage où à la perfection de la forme, à la puis-

sante exactitude des descriptions, il semble qu'on retrouve Alighieri en ses heures d'inspiration. Il y a partout des expressions neuves et parfois des vers sublimes, comme dans ces neuf magnifiques octaves qu'on prendrait volontiers pour une page arrachée de la *Divina Commedia* et où Bagnoli nous expose avec tant de splendeur le tableau de la création et « les grâces du monde naissant. » Ailleurs, dans le chant septième, le poète glorifiant l'Italie par la bouche de Calliope a quelque chose de l'enthousiasme de Virgile, et plus loin, la description du Jardin des Muses sur le Parnasse rappelle sans trop de désavantage l'Arioste et les Jardins d'Alcine, tandis que les deux derniers chants nous retracent avec charme le bonheur de la vie pastorale. Ce style d'une souplesse étonnante, tantôt s'accuse en un relief énorme, tantôt s'atténue et se vaporise pour ainsi dire, afin de mieux traduire l'impalpable et le rêve. Mais en dehors de ces beautés de détail, il y aurait à louer la conception du plan où l'antique allégorie est ranimée et vivifiée par la pensée moderne. Peut-être même cette préoccupation des temps civilisés a-t-elle entraîné trop loin l'auteur à travers les époques historiques, car deux chants entiers sont remplis par une longue énumération où, par la bouche d'Amphion et sous prétexte de passer en revue les grands poètes, les grands guerriers et les grands artistes de l'Europe durant les derniers siècles, il émet des vues ingénieuses sur la littérature et les beaux-arts.

L'esprit, le goût et le talent abondent en somme dans *Cadmo*, et l'on se demande après l'avoir lu ce qui lui manque pour avoir droit au titre qu'on lui décernait trop complaisamment vers 1820, celui de « troisième épopée italienne ? » Il y manque la vie qui ne s'attache jamais aux abstractions et aux allégories. Renaud, Clorinde et Herminie ont reçu de Torquato une immortelle existence, ils tiennent dans notre imagination autant et plus de place que le pieux Bouillon et le saint ermite Pierre ; Cadmus, Hermione, Ogygès ne sont au contraire que des Mythes complaisants, des êtres de raison que Bagnoli arrache à leur cadre naturel pour les faire entrer dans une œuvre savante où l'esprit, distrait par un perpétuel sous-entendu,

se fatigue à la recherche du réel. Les philosophes et les lettrés liront toujours avec intérêt les vers épiques du *Cadmo*, mais les gondoliers de Venise ne chanteront jamais ces octaves comme ils chantent celles de la *Gerusalemme*.

En outre de ses deux grandes épopées, Bagnoli a écrit une remarquable traduction restée inédite de l'*Enéide*, de jolis *poemetti* sur la *Religion*, l'*Agriculture* et l'*architecture*, des odes et bon nombre de sonnets. De toutes ces pièces détachées, les compositions lyriques sont sans contredit les plus importantes, et parmi ces dernières il en est trois qui méritent surtout de fixer l'attention. Ces *Canzoni* sur les vertus théologales, œuvre de l'extrême vieillesse de l'auteur, sont empreintes d'une sérénité vraiment céleste. C'est toujours la même élégance, la même pureté de style, mais sous les expressions empruntées à la langue humaine, on sent l'inspiration de la seconde vie, on croit entendre la voix du cygne qui va mourir. Les odes profanes de Bagnoli sont de beaucoup inférieures à ses chants sacrés, et sauf dans la *Canzone* sur la mort de Pignotti on a peine à y reconnaître l'auteur de *Cadmo*. Ce sont des pièces de circonstance où l'enthousiasme est remplacé par la bonne volonté, et qui ne méritaient pas de survivre aux discours officiels et aux fragiles décorations dont elles furent jadis l'accompagnement obligé. Mais les futurs éditeurs de ces poésies pourront en éliminer hardiment tout ce qui n'est que médiocre; il suffira du reste, pour assurer au poète de Samminiato une modeste et pure renommée qui subsistera tant que le doux idiome de Florence continuera d'être cultivé et adoré.

Si Bagnoli fut un des légataires de l'Arioste, Salvatore Viale a été le plus digne héritier de Tassoni. Comme l'auteur de la *Secchia rapita*, le jeune jurisconsulte corse se proposa un but patriotique en écrivant son poëme, et, témoin impuissant des luttes municipales qui désolaient encore au commencement du siècle son île maternelle, il essaya de détruire par le ridicule un fléau que les remèdes violents employés jusqu'alors n'avaient fait qu'envenimer. Il nous raconte lui-même, dans la préface de sa *Dionomachia*, le curieux et burlesque incident qui lui donna l'idée

de son ouvrage. « Il est parfaitement vrai, nous dit-il, que dans le canton de Marana, durant la semaine sainte de l'année 1812, un âne mort fut trouvé par hasard sur le passage d'une procession solennelle et qu'à ce sujet une querelle interminable s'éleva entre les communes de Borgo et de Lucciana. Les citoyens de ces deux bourgs en vinrent aux armes, les deux populations furent pendant plusieurs jours en état de blocus, et ce malheureux cadavre, considéré comme un fardeau déshonorant pour le sol qui le portait, fut à plusieurs reprises violemment rejeté d'un territoire dans l'autre : après l'avoir vu déposé devant l'église de Lucciana on l'aperçut un jour empalé par la flèche du clocher de Borgo, et cette guerre ne prit fin que grâce à la prudence du maire de Lucciana qui fit enterrer nuitamment l'immonde carcasse de *Bajone*. » Il y avait dans ce bizarre événement de quoi éveiller la verve d'un poète d'humeur satirique, cette verve qui jadis tira un si heureux parti d'un sceau, d'un lutrin et d'une boucle de cheveux, et, en plus d'un endroit de son ouvrage, Viale a su atteindre au niveau de ses fameux devanciers. Il a saisi admirablement le caractère du poëme héroï-comique qui n'est en somme que la contrefaçon de la véritable épopée, et dès les premiers vers du début on se sent attiré et charmé par cet adroit et piquant mélange de sublime et de burlesque :

« L'âne que je chante mit deux peuples aux prises, il fut enlevé, salé et embaumé ; il mit aux abois un saint et un archange, un général en chef et un prélat. On vit depuis sa queue transformée en comète et il obtint lui-même une tombe et une épitaphe. »

L'archange n'est autre que Michel, vainqueur du dragon et patron de Lucciana, tandis que Borgo est sous la protection d'Appien, martyr glorieux et saint vétérinaire qui :

Da guidaleschi, scabbia, ulceri e calli
Guarisce asini, buoi, muli e cavalli...

Après ces deux vénérables personnages, l'auteur gêné par la mesure n'a pu en citer immédiatement un troisième qui,

dans ce même chant, préside pourtant un conseil infernal où *l'abisso* du Tasse est adroitement travesti. Satan, puisqu'il faut l'appeler par son nom, entre dans le corps d'un âne agonisant et pour jouer à Michel un tour de son métier, se couche sur le terrain où va défiler la procession qui sort de l'église de Borgo. L'usage étant, comme on le sait, de répandre des fleurs et non des ordures sur le passage du pieux cortège, les *Borghigiani* soupçonnent immédiatement leurs voisins d'être les auteurs de cette lâche insulte, et sous la conduite du sacristain Tonino ils vont par représaille déposer l'âne en travers de la route que doivent suivre les pénitents de Lucciana. En ce moment-là même, ces derniers s'apprêtent à partir et Viale, dans une description d'un comique achevé, trace le portrait des principaux membres de la confrérie en commençant par le porte-croix, le terrible Michelaccio, et en finissant par le curé Bellicone. Cependant la troupe sainte s'avance absorbée dans la pensée de Dieu et le chant du *Miserere;* mais bientôt un cri de fureur s'élève : le diable en était venu à ses fins. Chacun s'approche :

E vede (Ahi vista !) Lacerato il viso
Su quel sozzo animal l'alfier distesò,
E san Michel di polve e sangue intriso...

Cédant à un instinct soudain, les Luccianais s'écrient qu'il faut se venger des Borghigiani, et le premier chant se termine par le récit de l'exploit de Michelaccio qui, introduisant le *somaro* dans l'église de Sant' Appiano :

In Sacristia la feral bara prende
E tolte all'ara sei candele accende...

L'action languit un peu dans le chant second, où l'auteur décrit d'une façon fort plaisante la stupeur et l'irritation des habitants de Borgo lorsqu'ils sont témoins, à leur réveil, des honneurs sacriléges accordés à l'âne à leurs dépens. Pancotto, « homme sage et vaillant, » harangue alors ses concitoyens, et, leur montrant les tableaux suspendus aux

voûtes de l'église, il expose dans un langage beaucoup plus près du sublime que du burlesque les prouesses de leurs ancêtres dans la guerre contre la France. Cette tirade est magnifique et prouve que Viale eût été capable de s'illustrer dans un genre plus sérieux. Borgo ne pouvait manquer de répondre à un appel si chaleureusement exprimé, et le chant second s'achève sur cette prise d'armes. Le commandant en chef était désigné d'avance :

Capitan giubilato a paga intera
Era Pancotto, e tal favore ottenne,
Perchè il padre fu amico d'un amico]
Di chi a Napoleon legò il bellico...

Après avoir passé son armée en revue et constaté la présence dans les rangs de deux cent trente-huit soldats, le héros d'Austerlitz les conduit en ordre de bataille à Lucciana, afin de restituer aux habitants de cette commune leur insultant cadeau. L'ennemi s'arme de son côté et le combat s'engage, un vrai combat homérique où ne manquent ni la verve ni l'entrain. Trente guerriers restent sur ce champ de carnage, mais Pancotto est vainqueur et les Luccianais voient avec désespoir le cadavre de l'âne reposer de nouveau sur leur territoire.

Le chant quatrième retentit des lamentations des mères et des veuves qui pleurent les morts et soignent les blessés, et ces scènes d'hôpital ont elles-mêmes leurs côtés ridicules :

. . . . Per le ferite...
Chi solfanello adopra, e chi acquavite,
Chi piscio caldo, chi grasso porcino,
E chi di san Giovan l'olio divino...

Pendant ce temps, Scappino, chargé de veiller sur le corps de l'âne, fait entendre un hymne d'amour en dialecte corse, et, s'enivrant lui-même de son chant, il oublie sa consigne et court rejoindre sa belle qu'il surprend dans une attitude rêveuse près de l'étable des porcs. Négligence fa-

tale! Profitant de l'absence de la sentinelle, les femmes de Lucciana, jalouses de venger leurs maris, enterrent *Bajone* dans un fossé voisin et Scappino de retour ne trouve plus que la queue de l'animal.

Le chant cinquième pourrait s'intituler l'*Intervention*. Le jurisconsulte Biadelli arrive de Bastia pour concilier les deux partis en lutte, et le discours de l'avocat est aussi « disert » que celui de Pancotto est éloquent. Cette délibération du conseil municipal abonde en incidents comiques :

E ser Cecco, sonando il campanello,
Grida : olà, Siamo in chiesa o in un bordello...

Les adjoints sont dignes du maire et la délibération aboutit à un nouveau coup de tête. Un citoyen offre de sacrifier son âne pour remplacer celui qu'on a perdu, et au moment où les conseillers applaudissent à cette résolution généreuse, Scappino s'élance dans l'enceinte officielle et annonce que les corbeaux ont déterré le cadavre de *Bajone*. On éventre la puante bête; pour mieux en assurer la conservation, on l'emplit de parfums, et la nuit venue des hommes déterminés vont l'accrocher à la flèche du clocher de Lucciana, après lui avoir attaché entre les deux oreilles cette ironique inscription :

Borgo a Lucciana dà l'agnel pasquale,
Onde rompa il digiun quaresimale...

Le chant sixième s'ouvre par une belle imitation du *Lutrin*. Don Bellicone est enseveli dans un profond sommeil, et les cris lugubres de la chouette n'ont pu attirer son attention sur le sacrilége qui s'accomplissait à deux pas de chez lui. En vain l'archange Michel lui apparaît-il au milieu de la nuit, le curé un instant effrayé [1] se rendort de plus belle et ronfle comme les Euménides. Cependant l'aquilon joue avec les restes de *Bajone* qu'on voit tourbillonner comme une girouette légère; les cloches s'agitent à leur

[1] « Tremò il curato e scompisciò il lenzuolo. »

tour et l'âne semble sonner ses propres funérailles. Michelaccio, qui s'éveille en sursaut, confond ces tintements lugubres avec ceux du tocsin; il crie au feu et tout le monde se lève dans Lucciana. Mais la tempête se déchaîne en vain, Bellicone tient bon, et pour l'arracher à son lit ses paroissiens sont obligés de recourir aux moyens les plus énergiques :

Al libeccio spalancano i balconi,
Ch'entrando tutto sgomina e sovverte,
E dal letto lenzuoi strappa, e coperte...

Le curé, debout cette fois, commence lentement sa toilette, et lorsqu'il sort enfin pour conjurer l'orage, il aperçoit dans les airs un âne monstrueux, symbole de discorde, dessiné par Satan au milieu des nuages, et qui seul attire l'attention des Luccianais. Au premier signe de croix, la tempête s'apaise, le fantôme diabolique disparaît à la voix de Michel et, — coïncidence étrange, — *Bajone*, trop longtemps battu par l'ouragan se détache de son pal et tombe au milieu de la place :

Schiacciò quel colpo il naso a Spiridione,
A spinutel slogò la spalla dritta,
Ch'il salvò poscia della *conscrizione* ;
Stordì per sempre, e dissestò il cervello,
E diede il soprannome a Scemarello...

La queue seule de l'animal est restée suspendue à la flèche du clocher, et Michel, pour purifier le temple d'une pareille souillure, accroche cet ignoble appendice à une étoile errante qu'il transforme ainsi en comète.

Dans le chant septième nous voyons l'émoi gagner les hautes sphères administratives. Le commandant général de l'île, qui n'était autre que César Berthier, envoie des gendarmes à Lucciana avec mission de saisir à tout prix le funeste cadavre. Mais Michelaccio a caché l'âne dans les caveaux de l'église, et les *sbirri* s'épuisent en recherches inutiles. D'autre part l'évêque, malade d'indigestion, députe à sa place le *provicario* Don Patacca, et les douces insi-

nuations de l'homme d'église commencent à produire leur effet; mais l'implacable Michelaccio est là pour veiller à la vengeance de tous. Il dérobe la monture du provicaire, la charge des débris de *Bajone* et le diable, qui est entré dans le corps de la mule sacrée, la pousse dans la direction de Borgo où Patacca était allé officier. A la vue de l'âne l'émeute commence à gronder de nouveau et les coups de bâton pleuvent sur le dos de la mule, qui veut alors retourner à Lucciana. Mais Michelaccio et ses compagnons l'attendent de pied ferme, et bientôt la pauvre Rossetta se débat aux prises avec les gendarmes et les paysans, et pour défense dernière

Per paura un gran peto scaraventa
Umido, ch'ai *Giandarmi* il volto spruzza.
Starnutenti gli fuga e gli spaventa
L'orribil botto, e la tartarea puzza.
Da guerra, per cui fora alfin distrutta
Quel peto liberò Marana tutta.....

Le diable, en effet, est expulsé par ce suprême effort, et la malheureuse bête, qui n'est plus soutenue par la puissance infernale, s'affaisse épuisée sur le sol. *Bajone* est maintenant au pouvoir de la gendarmerie, et les Luccianais sont prêts à signer la paix pourvu que le provicaire consente à bénir leur *campanile* déshonoré. Mais Don Patacca, indigné de l'insulte faite à Rossetta, ne répond que par des injures à l'offre des députés, et l'intervention du ciel sera désormais indispensable à la conclusion de la guerre civile.

Les premières *sestine* du huitième et dernier chant forment comme un intermède élégiaque où Viale déplore la fin tragique de son ami Petrignani, mort avant d'avoir pu lire le dénouement de la *Dionomachia*. Mais l'auteur ne tarde pas à reprendre son récit interrompu et nous montre saint Appien qui descend du ciel pour visiter l'humble demeure de Patacca et lui parler en ces termes :

Spegni fra i due communi il civil sdegno
Stamane, al tocco di mia chiave, sana
Tua mula rivedrai ; ciò ti fia segno,
Ch'io non t'illudo, ombra fallace e vana...

Un simple attouchement de la divine clef suffit effectivement pour remettre Rossetta sur ses pieds. Don Patacca l'enfourche et court dans Lucciana accomplir sa mission. La paix est rétablie dans le canton, et comme un bonheur n'arrive jamais seul, une pluie bienfaisante vient consoler les paysans que désolait depuis longtemps la sécheresse mère de la famine.

Ceux de nos lecteurs qui ont bien voulu nous suivre jusqu'à la fin de cette sèche analyse, ont pu juger d'après les quelques citations que nous avons faites du facile et gracieux talent de Salvatore Viale. Il y a sans doute dans ce joli poëme de nombreuses fautes de goût, et plus d'un endroit où le style descend jusqu'au trivial ; mais la muse héroï-comique a ses coudées franches en Italie : si l'on compare la *Dionomachia* à la plupart des épopées burlesques de l'ancien temps, on verra que la licence du poëte de Bastia est fréquemment celle dont parle Horace : *licentia sumpta pudenter*, et il faut féliciter la Corse contemporaine d'avoir conservé assez de sève italienne pour produire une œuvre de ce mérite écrite en pur toscan.

Après Bagnoli et Viale, nous avons encore trois noms à citer pour compléter l'énumération des *poetæ minores* de l'Italie au temps de l'invasion française : Vittorelli, d'Elci et Gargallo.

Vittorelli, qui n'est mort qu'en 1832, a survécu près d'un quart de siècle à son ami Savioli, et il a été avec lui un des plus brillants représentants de cette petite école dont Frugoni peut être considéré comme le fondateur. Mais il n'est pas facile de conquérir une renommée durable lorsqu'on cultive un genre faux, et de toutes ces « odelettes » qui, vers 1800, avaient fait de Vittorelli un poëte à la mode, il en est bien peu qui puissent résister à la critique méticuleuse des lecteurs de nos jours. Le chantre d'Irène en était

resté aux « beaux yenx qui font mourir d'amour, » ou qui suppléent à l'action du soleil :

Se vedi che germoglia
Ne' più Silvestri dumi
Al foco de tuoi lumi
O rosa o gelsomin...

Des rubriques aussi surannées suffisent pour gâter les plus belles compositions, et ces mots d'*Amour* et de *Cythérée,* qui reviennent sans cesse sous la plume de l'auteur, rappelleraient au besoin qu'il se meut dans une atmosphère factice que les gens de goût ne respirent qu'avec effort. On rencontre pourtant çà et là quelques *Anacreontiche* pures de ce mauvais alliage païen, et deux ou trois sont charmantes, celles par exemple qui commencent ainsi : *Guarda che bianea luna* et *Non t'accostare all' urna,* ainsi que les strophes sérieuses adressées à Lorenzo Doni.

En outre des *Anacreontiche*, on réimprime encore aujourd'hui les meilleurs sonnets de Vittorelli, parmi lesquels il faut distinguer celui qu'a traduit lord Byron, et qui n'est vraiment pas indigne d'un tel honneur. C'est avec ce léger bagage que le successeur et l'héritier de Savioli arrivera peut-être à la postérité, si ces feuilles légères ont un aussi heureux destin que cette immortelle page :

Qui flotte encor sur l'abîme des temps...

Si Vittorelli a passé sa vie à effeuiller des roses, on n'en saurait dire autant d'Angelo d'Elci qui, dans ses virulentes satires et ses épigrammes aiguisées à loisir trente années durant, s'est montré le disciple fidèle de Juvénal et de Martial; mais il a snbi le sort des imitateurs et de tous ceux qui à un style classique ne savent pas joindre cette mystérieuse inspiration qui animait le *vates* antique, et il est aujourd'hui infiniment moins connu qu'il ne mériterait de l'être. On peut juger néanmoins de ce qu'il valait comme poëte par ce fragment d'une lettre que Foscolo écrivait en 1814 à Mme d'Albany :

« ... Il fut décidé que M. d'Elci viendrait chez moi lire une de ses satires tant vantées bien qu'encore inédites; il est venu, il a lu et je l'ai écouté avec beaucoup d'attention et non sans plaisir. Il a un style à lui et qui paraîtrait tout-à-fait original à quiconque ne serait pas complètement familiarisé avec les classiques latins dont l'auteur se nourrit régulièrement à ses quatre repas : sa langue est pure d'archaïsmes, de florentinismes et de gallicismes, phénomène aujourd'hui plus rare que jamais; le rhythme de ses vers est plein d'énergie, mais trop uniforme, si j'en dois croire mon oreille. Sa satire est composée d'une façon piquante, mais le clair-obscur y fait défaut, ce qui produira, je le crains bien, un effet monotone et fatiguera le lecteur, car le clair-obscur est, selon moi, le comble de l'art et peu d'écrivains savent y atteindre. On donnerait, je pense, la plus exacte définition du style d'Angelo d'Elci en disant que chacune de ses satires est une série d'épigrammes en *ottava rima* sur un même sujet; mais cette succession de traits acérés donne à penser que l'auteur n'est pas exempt de malice et nuit souvent à la clarté de l'expression. En somme, d'Elci est un exemplaire moderne de Juvénal; c'est Juvénal sauf le génie. Je n'ai jamais vu et peut-être ne verrai-je jamais un écrivain aussi érudit que ce Toscan, mais son tempérament poétique ne lui permet pas d'égaler les grands classiques latins. Il les imite, j'en conviens, avec un talent prodigieux, mais il y a de pareilles imitations aux chefs-d'œuvre originaux aussi loin que d'une excellente gravure de Morghen à l'original de Raphaël... »

Cette lettre de Foscolo est précieuse, car il y met en balance avec une équité qu'on n'aurait pas attendue de lui tout le bien et tout le mal que les amis et les détracteurs d'Angelo d'Elci ont dit de ses satires. Comparé à son maître Juvénal, l'auteur du *Viaggio* et de la *Cena* n'est en effet qu'un Morghen, mais les Morghen sont rares et c'est à titre seul d'interprètes élégants de l'antiquité que Delille et Annibal Caro auront droit à une mention honorable dans l'histoire littéraire de leur pays. Il y a autre chose pourtant qu'une simple imitation dans ces dix pièces qui, par la forme et le cadre rappellent sans doute la manière du fou-

gueux satirique latin, mais qui par le fond sont presque toutes et bien évidemment italiennes et modernes. Plus encore que le défaut d'originalité, Foscolo eût pu reprocher aux poésies de' d'Elci le manque d'opportunité, car ces satires écrites depuis longues années s'adressaient aux contemporains de Léopold et de Pie VI plutôt qu'à ceux de Pie VII et de Napoléon. Mais le temps a fait disparaître ce léger inconvénient, et nous sommes d'autre part obligés d'avouer que c'est à la nature vivante et non à Juvénal que l'auteur a dérobé quelques-uns de ses traits les plus justement admirés. En lisant *la Cena* on songe beaucoup moins à Trimalcion et à Vitellius qu'aux Sybarites d'il y a cent ans, et dans le *Viaggio*, sauf quelques réminiscences du *Voyage à Brindes*, rien ne trahit l'imitation servile de l'antiquité latine. On n'en saurait dire autant sans doute de quelques satires au sujet banal telles que *La frode, Il fasto, L'avarizia ;* mais quel reproche pourrait-on adresser à l'auteur à cet égard qui ne tombât en plein sur Boileau et tant d'autres écrivains célèbres de nos deux siècles réputés classiques? De tous les griefs énumérés par Foscolo et admis avec des circonstances plus ou moins atténuantes par Niccolini, biographe et parent d'Angelo d'Elci, un seul reste évident et incontestable aujourd'hui, c'est le défaut de liaison entre ces octaves qui constituent autant d'épigrammes isolées. Le poète, en effet, a lutté avec Martial plus heureusement encore qu'avec Juvénal, et les épigrammes entrent pour moitié dans le recueil de ses œuvres complètes. Dans ce genre trop peu estimé et plus difficile qu'on ne croit, le Florentin est parvenu souvent à atteindre à la grâce de Catulle, à la causticité piquante de Martial et à la simplicité exquise et touchante de ces merveilleux petits chefs-d'œuvre que nous a conservés l'*Anthologie*. La concision énergique de son style se prêtait admirablement à cette forme littéraire et deux vers lui suffisent parfois pour assommer deux hommes, comme dans ce distique où il s'attaque à deux docteurs, l'un en droit, l'autre en médecine :

Due ladri son, ma di diversa razza,
Perchè questo ti spoglia, e quel t'ammazza.

Ailleurs, c'est Livia la babillarde dont il fait l'épitaphe en cinq mots :

Livia loquace
Alfin si tace,

ou bien encore passant encore de la satire au panégyrique, il compose une ingénieuse et laconique inscription en l'honneur du général Osterman, glorieusement mutilé sur le champ de bataille. Mais là où le talent d'Angelo d'Elci apparaît sous un nouveau jour, c'est dans les quelques pièces où ce poète qu'on disait caustique jusqu'à la méchanceté, se déride tout à coup et nous fait entendre quelques accents empreints de la plus aimable galanterie. On pourrait citer des épigrammes où l'auteur s'attendrit tout à fait; mais nous en laissons l'examen à ceux qui entreprendront un jour de réhabiliter cet homme si cruellement calomnié, et c'est maintenant faire assez pour lui que de revendiquer ses titres littéraires à l'attention et à l'estime de la génération actuelle.

Les poètes italiens du premier empire avaient en effet un genre de mérite que leurs héritiers ne possèdent peut-être pas au même degré, je veux dire l'érudition solide qui, dans Bagnoli et d'Elci, n'est pas moins remarquable que chez Foscolo et Pindemonte, et qui s'allie au soin consciencieux de la forme. Ces deux derniers écrivains, nous l'avons vu, se sont fait, ainsi que Monti, une grande réputation, non pas seulement comme poètes, mais comme traducteurs éminents, et l'on peut nommer après eux un homme dont toute la vie se résume dans le titre d'un seul ouvrage, Tommaso Gargallo, l'interprète d'Horace. C'est une rude tâche que de lutter contre un pareil auteur, et prenant avec lui tous les tons, de suivre le lyrique dans son vol pour redescendre à la piquante causerie du satirique et de *l'épistolier*. Gargallo s'est souvent tiré avec honneur de sa difficile entreprise, et même dans la traduction des odes, c'est-à-dire

dans la portion la plus défectueuse de son travail, on trouve plus d'une pièce rendue d'un bout à l'autre avec un admirable élan. Cette version des *Odes* est à tout prendre la meilleure qui existe en aucune langue; elle ne le cède qu'à celle des *Epîtres* et des *satires* où Gargallo s'est vraiment surpassé, et c'est le cas de dire avec le maître : *Ubi plura nitent....* Les défauts qu'on remarque dans l'Horace italien proviennent presque tous de la poursuite inconsidérée du *mieux* qui, on le sait, est l'ennemi juré du *bien*. En cherchant à saisir le ton familier de son auteur, il arrive parfois à Gargallo de tomber dans le trivial et on peut lui reprocher aussi l'abus des proverbes toscans qui ne sont guère à leur place dans la bouche d'un courtisan d'Auguste. Ces critiques et ces réserves une fois faites, il ne nous reste plus qu'à proclamer le patricien sicilien un écrivain classique et à inscrire son nom sur cette liste des illustres traducteurs qui débute par les noms d'Ugurgieri et de Davanzati et où s'inscrivaient récemment encore ceux de Borghi, de Bellotti et de Maffei.

CHAPITRE CINQUIÈME.

De la tragédie italienne après Alfieri. — Monti et son théâtre. — *Aristodemo. — Galeotto Manfredi. — Caio Gracco.* — Pindemonte et l'*Arminio.* — Théâtre de Foscolo. — *Tieste. — Aiace.* — *Ricciarda.*

Pendant que la scène française retentissait des accents énergiques ou attendris de Rotrou, de Corneille et de Racine, la Muse tragique restait muette en Italie, et ce ne fut qu'au commencement du XVIII[e] siècle que Maffei publia sa *Merope* dont Voltaire a pu médire, mais qu'il n'a point fait oublier en composant la sienne. Cinquante années s'écoulèrent pourtant après cette tentative isolée d'un antiquaire de génie; mais lorsque vers 1775, la grande voix d'Alfieri commença à tonner, les Italiens prirent une revanche glorieuse des longs dédains de la France, et mis en parallèle avec le rude poète d'Asti, les Ducis et les Laharpe ces pâles copistes de maîtres illustres semblèrent déchoir encore dans l'estime publique. Mais tout incontestable que soit le mérite d'Alfieri, on peut reprocher à ses pièces de graves défauts, et sans parler du style qui trop souvent n'atteint à la concision qu'au prix de l'harmonie, il est bien permis de critiquer la simplicité de ces plans qui ne comportent pas plus de quatre ou cinq personnages destinés à mourir presque tous à la fin du dernier acte. Il était donc impossible qu'il fît école dans un pays où le goût de l'amplification est poussé à l'extrême, et, dès son vivant, il put voir Monti atteindre au succès par des procédés différents du sien.

Ce fut en 1787 que le futur auteur de la *Bassvilliana* affronta pour la première fois la scène en y portant une tra-

gédie dont le sujet est tiré de l'histoire grecque. Aristomène ou Aristodème est représenté par la tradition sous un jour passablement odieux; mais il faut bien que Monti ait réussi à rendre intéressant ce Messénien cruel, puisqu'aujourd'hui encore, l'*Aristodemo* traduit en grec moderne est fréquemment joué sur le théâtre d'Athènes. Ce long succès est d'autant plus surprenant que cette pièce est à peu près dépourvue d'action. Elle débute par un dialogue entre Lysandre, envoyé spartiate venu pour conclure la paix, et son compatriote Palamède, prisonnier des Messéniens. Ce dernier se loue beaucoup d'Aristodème, et parle des malheurs de ce héros qui, inconsolable de l'enlèvement de sa fille Argia, s'est épris d'un vif attachement pour une jeune captive nommée Cesira qui lui rappelle celle qu'il a perdue. L'envoyé prend alors la parole et confie à Palamède que c'est lui, Lysandre, qui est le ravisseur d'Argia, laquelle confiée à Talthybius, son prétendu père, a vécu à Sparte sous le nom de Cesira avant de tomber au pouvoir des Messéniens. « Mais, ajoute-t-il, je ne souffrirai pas que le tyran ait la consolation d'embrasser sa fille avant de mourir, et il faut profiter de la paix qui va se conclure pour ramener Cesira à Sparte. » Les remords d'Aristodème, la reconnaissance de Cesira : voilà toute la pièce. L'exposition du sujet et l'acte premier se terminent par une magnifique scène où le roi, dominé par une puissance fatale, étale, aux regards épouvantés de son serviteur Gonippe, toutes les souillures de sa vie passée :

« ..... Écoute donc. L'horreur va glacer le sang qui coule dans tes veines, mais tu as provoqué cette épouvantable révélation. Il doit te souvenir de ce temps où pour obéir à l'oracle de Delphes qui demandait des victimes humaines, Messène résolut d'immoler à l'Erèbe une vierge de la race d'Epitus. Il te souvient aussi que le nom de la fille de Lyciscus étant sorti de l'urne, son père la déroba au trépas par l'exil : il fallait une autre victime; tous les pères se mirent à trembler de nouveau pour le salut de leurs filles. Précisément alors le trône était vacant, tu ne l'as sans doute pas oublié; eh! bien, sais-tu quelle pensée m'inspira l'ambition impitoyable? « Profitons, dis-je, en

moi-même, profitons de la faiblesse d'autrui. Le vulgaire applaudit toujours à celui qui le trompe et la domination appartient d'ordinaire au plus fourbe. Séduisons cette plèbe insensée, emparons-nous du rôle qu'a refusé Lyciscus, et au prix du sang de ma fille puissé-je arriver au rang suprême ! » *Homme ambitieux :* cela veut dire *homme cruel...* Entre lui et son but mets la tête d'un père et celle d'un frère, il les foulera aux pieds toutes les deux et s'en fera un échelon pour arriver jusqu'aux sublimes hauteurs où il aspire. C'est ainsi que j'ai traité ma fille, et que, sans hésiter, je l'ai offerte à la hache des prêtres... »

Les détails qui suivent sont trop révoltants pour être supportés par des lecteurs français, mais le poète animé d'une rage dantesque, s'est évertué à noircir son héros vers le début, afin de préparer le spectateur aux scènes de remords qui suivront et qui fourniront à la tragédie son dénoûment obligé.

Le second acte a deux fort belles scènes : l'entretien d'Aristodème et de Cesira au moment où la vierge spartiate s'apprête à quitter Messène sous la garde de Lysandre, — et le dialogue célèbre qui aboutit à la conclusion de la paix entre le roi et les Lacédémoniens. C'est dans cette dernière scène que se trouve ce mot devenu proverbe en Italie ; *Se Messenia piange Sparta non ride.*

Le troisième acte est la confirmation et le développement de cet antique dicton : « Que la solitude est mauvaise aux méchants. » Aristodème réveille et nourrit ses remords par des monologues continuels, et chacune de ces lugubres méditations est comme un pas qu'il fait vers le suicide. Il y a bien un peu de monotonie dans cette suite de scènes, mais aussi bien de l'éloquence et parfois des vers dignes de Chénier. En voici quelques-uns qui rappellent le passage le plus pathétique du *Jeune malad* :

Oh dirupi d'Itome, oh sacre sponde
Del sonante Ladone e del Pamiso,
Più non udrete delle mie Vittorie
I cantici guerrieri ! Oh reggia, oh casa
Dé generosi Eraclidi infamata,

E di sangue innocenti ancor vermiglia,
Ricopriti d'orror, piomba sul capo
D'un empio padre, e nelle tue rovine
L'infamia tua nascondi e il mio delitto

Cesira, qui devine ce long martyre intime, voudrait rester près du vieillard pour lui épargner un nouveau chagrin, mais l'impitoyable Lysandre la presse de partir, et elle serait déjà loin de Messène, si Palamède, ému de pitié, ne retardait par de continuels délais l'heure de la séparation.

Dans la première scène du quatrième acte, Cesira portant dans ses mains des guirlandes de fleurs, s'approche de la tombe où repose la fille d'Aristodème, afin de suspendre son offrande pieuse aux parois du monument. Mais au même instant, Aristodème, en proie à un délire furieux, s'élance du caveau funèbre où il était descendu; il a cru voir, il croit voir encore une ombre vengeresse, et, trompé par les blancs vêtements de Cesira, il lui semble recon naître en elle le spectre de sa victime. Bientôt pourtant il reprend ses esprits et se calme peu à peu à la vue de cette douce consolatrice. Mais après ce court répit, l'orage qui grondait au-dedans de lui-même éclate avec une nouvelle violence et il s'élance loin de Cesira décidé cette fois à s'ôter la vie. A peine a-t-il disparu qu'arrive le vieil Eumée auquel le roi avait jadis confié sa fille Argia, et qui, depuis longues années, était resté prisonnier à Sparte. Le ravisseur Lysandre est démasqué et Cesira retrouvant son premier nom apprend avec joie qu'elle est la fille d'Aristodème pour qui elle éprouvait une si profonde sympathie.

Le cinquième acte est court mais émouvant. Argia demande son père et veut voler vers lui. Mais Aristodème, accomplissant son funeste dessein, s'est enfoncé un poignard en pleine poitrine, et il ne reconnaît sa fille qu'au moment de la perdre. Son délire le reprend à ses derniers instants et il meurt en prononçant ces paroles :

. . . . Ebben che vuol mia figlia ?....
Le parlerò... Miratela : le chiome
Son irte spine, e vòti ha gli occhi in fronte.
Chi glieli svelse ? E perchè manda il sangue
Dalle pesti narici ? Oimé sul resto
Tirate un vel ; copriteta col lembo
Del mio manto regal ; mettete in brani
Quella corona del suo sangue tinta,
E gli avanzi spargetene e la polve
Sui troni della terra ; e dite ai regi,
Che mal si compra co' delitti il Soglio,
E ch'io morii . . . .

Galeotto Manfredi, la seconde tragédie de Monti, n'est pas restée au théâtre, et nous n'entreprendrons point d'en donner une analyse détaillée. Le sujet est tiré des annales d'Italie au xve siècle, époque si fertile en tyrans et en crimes. On sait que Galeotto, prince de Faenza, victime de la jalousie de sa femme, fût assassiné par son ordre et sous ses yeux, et rien dans la pièce, si ce n'est le style où Monti se retrouve toujours, ne saurait nous faire accepter les péripéties de cet horrible drame, où, plus encore que dans Aristodème, on est choqué par l'absence complète de la couleur locale. L'originalité elle-même fit cette fois défaut au poëte, et la belle scène du quatrième acte, entre Zambrino et Matilde, offre une situation par trop semblable à celle que nous admirons dans l'*Egiste* d'Alfieri.

Quelques années après l'échec ou le demi-succès de *Galeotto Manfredi*, Monti se releva en mettant au jour sa tragédie de *Caio Grecco*. Sans être un chef-d'œuvre, cette pièce est du moins le chef-d'œuvre de l'auteur et laisserait peu à désirer si la conception générale était à la hauteur du style. Le poëte prend son héros au moment le plus critique de sa courte et glorieuse existence. Rappelé à Rome par ses amis, Caius arrive en toute hâte de Carthage qu'il vient de rebâtir, et dès le lendemain de son retour la lutte suprême s'engage entre lui et l'aristocratie représentée par Opimius qu'appuie le tribun Drusus. Monti s'est conformé scrupuleusement à la tradition, sauf en deux points importants. Il

suppose contre toute raison que l'ami des Gracques, l'ancien consul Fulvius, était un aventurier de la pire espèce, et que cet aventurier était l'amant de la femme de Scipion Emilien, assassiné par lui quelques instants avant l'arrivée de Caius. Tout le monde, par malheur, sait que Scipion Emilien mourut huit ans auparavant l'an 129, et cet anachronisme par trop osé est imaginé uniquement pour donner à Opimius la facilité d'exploiter la mort de Scipion, comme Antoine exploitera plus tard le trépas de César. Cette critique une fois faite, on ne peut qu'admirer l'art avec lequel sont tracés les trois caractères de Cornélie, de Caius et d'Opimius, et grâce au souffle d'éloquence qui anime la pièce tout entière, on passerait sur des défauts plus graves que ceux que nous aurons encore à signaler.

La première scène se compose d'un beau monologue de Caius, qui vient de rentrer à Rome à la faveur des ténèbres :

« Enfin, je suis à Rome! O ma patrie, relève ton front, Gracchus est de retour! Quel calme profond règne dans ces lieux! Les fils du peuple se reposent maintenant des accablantes fatigues du jour... eux, les bons, les vrais, les seuls Romains! Votre sommeil est doux, plébéiens, car il est le fruit du travail; il est pur, car le remords ne vient point le troubler. Et cependant, près d'ici, dans leurs vastes palais, les patriciens, assassins de mon frère, s'abandonnent aux joies brutales de l'ivresse; ou bien, machinant leurs sinistres complots, aiguisent à loisir le fer qui doit m'immoler et préparent des chaînes pour les hommes libres. Ah! s'ils savaient que leur plus redoutable ennemi est déjà dans ces murs! Mais, silence! Je touche enfin le seuil paternel... oui, c'est bien le toit qui abrite ma mère, ma Licinia, mon fils! Chers objets de ma tendresse, je viens sécher vos pleurs, calmer vos alarmes, car trois invincibles furies marchent sur mes pas : l'indignation du citoyen outragé, l'amour de la famille et le désir de la vengeance! Oh! oui, vengeons les mânes de mon frère! »

Par une étrange coïncidence, Fulvius, qui vient d'assassiner Scipion, rejoint son ami en ce moment-là même, et il lui peint en traits dignes de Tacite la situation de Rome, et la nécessité d'agir sans délai. La réplique de Caius est su-

blime d'expression et rappelle les beaux vers de *Prometeo*. Mais la scène suivante est en revanche la plus mauvaise de toute la tragédie, car nous tombons ici en plein dans le faux historique. Fulvius qui, tout à l'heure, était un homme considérable, un ami des Gracques, se trouve tout-à-coup transformé en un coquin vulgaire que Cornélie insulte et qu'elle prétend ne pas connaître, lui l'ancien consul, lui le protecteur dévoué de Tiberius, et elle apprend à Caius que son indigne auxiliaire est l'amant de la femme d'Émilien. Monti oublie trop, on le voit, que la laideur de la femme de Scipion était célèbre, et que le patriotisme seul eût pu pousser Fulvius à courtiser cette horrible mégère; mais Caius, en véritable niais qui choisit ses amis au hasard pour leur confier les secrets de l'Etat, et qui, sans s'en douter, s'est livré pieds et poings liés à un misérable, termine cette scène par ces vers de comédie :

. . . . Rispetta
Mia madre, *e pensa a ben scolparti; intendi?*
A scolparti. . . . .

Au commencement de l'acte second nous voyons Opimius concerter ses desseins avec le tribun Drusus. Le consul se décide à faire à Caius des offres pacifiques, mais inacceptables, afin, comme on dit vulgairement, « de le mettre dans son tort. » Au moment où Drusus se retire, Caius apparaît au milieu des acclamations populaires et un grave entretien s'engage entre le futur meurtrier et la future victime. L'homme du Sénat et celui du peuple font assaut d'éloquence, et le discours d'Opimius serait admirable de tous points si l'on n'y retrouvait un air de ressemblance avec la fameuse tirade d'Auguste dans Corneille : « Soyons amis, Cinna,... » ce sont les mêmes interruptions suivies des mêmes « rappels à l'ordre. » Mais la réplique de Caius appartient en propre à Monti et n'est pas exempte de déclamation. L'entretien se termine comme Opimius l'avait souhaité, et Caius, plus résolu que jamais à soutenir les droits du peuple, est pourtant réduit à s'appuyer sur un scélérat tel que Fulvius à qui il arrache enfin l'aveu de son crime.

La première scène de l'acte troisième nous montre Caius plongé dans un morne désespoir et prêt à poignarder sa sœur, puis désarmé par les supplications de Cornélie et de Licinia. Pendant que cette famille infortunée délibère au milieu d'inexprimables angoisses, un héraut s'approche et déroule un décret qu'il suspend à une colonne. Caius y lit la fameuse formule : *Caveant consules...*; la guerre à mort est déclarée et le tribun se retire pour apprêter la résistance, mais il reparaîtra bientôt pour lutter encore une fois contre Opimius, qui va monter à la tribune aux harangues pour tâcher de séduire le peuple. La tentative était hardie, et le discours que prête Monti à l'orateur de l'aristocratie, n'était guère de nature à produire ce résultat : un consul qui eût débité à la plèbe romaine les quelques vers qui suivent eût été infailliblement lapidé sur l'heure :

Trascorrete gli eserciti ; portate
Per le lor file il guardo : e che vedete ?
D'Africa ed Asia i vincitor corrotti,
Molli, infingardi ; ne' lor petti estinto
Della gloria l'amor ; ritrosa all'armi
La Gioventù coscritta ; abbandonate
Le bandiere latine ; alfin, perduta
La disciplina, la virtù primiera
Del soldato ; *et perchè ? Perchè le terre*
Alla plebe concesse, a lei togliendo
I suoi bisogni, ogni virtù le han tolta...

Quelle singulière aberration que de dire aux gens : « vous êtes trop à l'aise et cela vous rend indociles; aidez-moi donc à punir ce misérable qui vous a tirés de la misère! » On ne pouvait parler plus sottement en plus beaux vers. Une partie du peuple applaudit pourtant et Caius ne se tire d'affaire qu'à force d'éloquence. La populace, comme il était facile de s'y attendre, se retourne contre le représentant des patriciens et elle est sur le point de massacrer Opimius, lorsque le jeune tribun intervient et le sauve.

Vaincu sur le terrain de la discussion, Opimius n'en persiste pas moins dans ses affreux desseins, et il reparait au quatrième acte en tête du convoi funèbre d'Emilien. Le

peuple s'émeut à la vue de ce cadavre d'un héros, à l'aspect hideux, de ces traits défigurés par une mort violente, et le consul, que son récent échec n'a pas découragé, recommence à haranguer la foule et se livre devant elle à une dissertation médicale :

. . . . *Notate il varco*
Delle narici dilatato, indizio
Di compresso respiro; e queste braccia
Stese quanto son lunghe ; e queste dita
Pur tutte aperte, *come d'uom che sente*
Afferrarsi alla gola, e si dibatte
Finchè forza il soggioga. . . . . .

La démonstration achevée, Opimius, tout en entourant sa dénonciation de mille précautions oratoires, finit par signaler Fulvius et Gracchus à la vindicte publique, et les plébéiens imbéciles, qui connaissaient pourtant les mauvaises dispositions d'Emilien à leur égard, se laissent gagner par l'éloquence du consul et se dispersent en poussant des cris de mort contre Caius et Fulvius. Cette scène si remarquable au point de vue du style est d'une invraisemblance choquante, et cette exhibition du corps d'Emilien peut, d'autre part, être considérée comme un mauvais plagiat, qui n'avait pas de raison d'être, puisque Opimius, en dépit de son triomphe oratoire, est obligé d'employer des archers crétois pour écraser Caius et ses partisans.

L'action, qui languit dans le troisième et le quatrième acte, déborde au contraire dans le cinquième, qui produit toujours un grand effet à la représentation. Caius, partagé entre les supplications timides de Licinia et les conseils hardis de Cornélie, se dérobe enfin à ces déchirants adieux et court se mettre à la tête de ses amis. Mais Opimius cerne le Forum avec ses Crétois secondés d'une troupe choisie de patriciens; la lutte s'engage et Caius, poursuivi par les satellites du consul, vient se poignarder aux pieds de sa femme et de sa mère. Ces dernières scènes, pleines de mouvement et de feu, rachètent ce qu'il y a de languissant dans le reste de la pièce et la terminent de la façon la plus

heureuse : Monti, néanmoins, s'aperçut lui-même, par suite de cette troisième expérience, qu'il n'avait pas le tempérament tragique, et, rejetant loin de lui le cothurne, il s'abrita pour le reste de ses jours sous la brillante livrée des poëtes officiels.

Quatre ans après la publication de *Caio Gracco*, au moment solennel où la république française et la république cisalpine allaient se transformer en monarchie, le doux Pindemonte fit entendre une voix discordante au milieu du concert d'acclamations qui encourageaient l'usurpation du nouveau César, et la satire prit chez lui la forme dramatique. *Arminio* est loin d'être un chef-d'œuvre, mais c'est une tentative intéressante et curieuse, un signe avant-coureur des temps qui s'approchent, un premier essai de cette tragédie aux formes grandioses dont Manzoni nous donnera bientôt deux types admirables dans *Adelchi* et *Carmagnola*. Dans le prologue, Melpomène nous indique le noble but que se proposait Pindemonte en écrivant sa pièce :

Far riviver gli estinti, e i prischi eroi
Condurre a passeggiar tra pinte scene,
E a lor dar voce, che di lor sia degna ;
Metter su gli occhi di chi ascolta il pianto,
Del non vero creando ambascia vera ;
E alzar gli spirti, e col piacer cercato
La virtù non cercata indur ne' cori...

Cette *vertu* dont parle ici Melpomène, et que peut fortifier en nous la lecture d'*Arminio*, c'est l'amour de la liberté. Au début de la pièce, nous voyons en effet le héros des Chérusques, le sauveur de la Germanie, en butte au mépris de ses propres enfants, parce qu'il a voulu se faire tyran de libérateur qu'il était. Sauf Tusnelda, sa femme, il n'a autour de lui que des républicains : Bader et Velante, son fils et sa fille, ressemblent à deux jeunes Romains de la bonne époque, élevés dans l'horreur de Tarquin, et la scène capitale du premier acte est celle où Telgast, époux désigné de Velante, fait sa profession de foi en face de celui qui devait être son beau-père :

. . . . Arminio,
Grande certo sei tu : nè verun duce
Tra i Cherusci non sol, ma in tutto il norte
Sparge tal fama che la tua pareggi.
Di te stesso maggior, cosa non lieve,
Diventar brami ; ma tra queste piante,
Con mio duolo e stupor, grida una voce,
Che minor di te stesso anzi ti rendi.

L'allusion est aussi claire que possible; Arminius, c'est Bonaparte qui « aspire à descendre; » mais il faut dire à la décharge de l'homme de brumaire qu'il ne fut entouré au jour décisif que de plats adulateurs, et Pindemonte fait la partie trop belle à la morale, en supposant qu'un usurpateur puisse trouver tant d'adversaires parmi ses complices naturels. La réponse d'Arminius est connue à l'avance; il invoque la volonté nationale, « le suffrage universel, » et la contradiction ne fait que le confirmer dans son coupable dessein. Gismondo est là d'ailleurs, « un divisionnaire » de bonne volonté, qui succède à Telgast dans la tente du général et fulmine contre les songe-creux et les « idéologues » qui ne comprennent pas que l'empire est la meilleure des républiques. Cet acte se termine par des chœurs qui ne valent sans doute pas ceux de Manzoni, mais qui rappellent les plus belles inspirations de Metastasio.

Dans l'acte second nous voyons aux prises les « gens bien pensants » et « les ennemis de la société » qui veulent les uns escamoter, les autres prévenir le plébiscite qu'Arminius attend pour ceindre la couronne. L'assemblée se réunit enfin et des cris enthousiastes retentissent de toutes parts, mais comme

Victrix causa Diis placuit sed victa Catoni....

Telgast et Bader font entendre leurs protestations et le dernier jure de se tuer plutôt que d'obéir à un tyran. Telgast est moins cassant parce qu'il est amoureux, mais son héroïsme n'apparaît qu'avec plus d'éclat dans cette scène où il échange avec Velante de nouveaux serments et un éter-

nel adieu. Ils se séparent et le chœur déplore dans des vers attendrissants l'infortune des deux jeunes amants.

Le troisième acte renferme une scène des plus tragiques. Encouragé par Gismondo dans ses projets d'usurpation, Arminius s'apprête à surmonter les dernières résistances que puissent lui opposer les mécontents. Mais Bader, qui s'exalte de plus en plus à mesure que la crise approche de son dénoûment, insulte Gismondo, et après un entretien qu'il croit décisif et qui lui enlève tout espoir, il se tue dans la tente et sous les yeux de son père. Tout cela est passablement invraisemblable, mais il y a quelque chose de profondément pathétique dans cette situation et dans les paroles suprêmes qui échappent à ce jeune homme tout-à-l'heure plein de vie et d'avenir, et qui se sacrifie pour préserver sa patrie du joug qui la menace. Le chœur qui se trouve à la fin de cet acte n'en est que la continuation, et dans une plaintive élégie les bardes expriment les regrets de la nation Chérusque sur le cadavre du jeune héros :

Misero giovinetto,
  Basso ed oscuro il letto
  Dé sonni tuoi sarà :
Ma sino ai dì più tardi
  Nella canzon dé Bardi
  Il nome tuo vivrà...

Après ce troisième acte on pourrait croire que la pièce est finie, car Arminius en perdant son fils a perdu en même temps le plus grand stimulant de son ambition ; mais Pindemonte, témoin d'une usurpation heureuse, a voulu rendre la leçon plus frappante ; il a voulu que l'humiliation fût le châtiment de l'orgueil et s'est plu à montrer, ne fût-ce que dans l'histoire ancienne, un peuple différent de ces Romains et de ces Français qui, à la voix de César ou de Bonaparte, « se précipitaient dans la servitude. » Le chef des Chérusques, après un instant d'abattement, sent l'ambition renaître dans son cœur à la voix de Gismondo ; il se redresse tout-à-coup et s'écrie :

. . . . Ardente fiamma
Sentomi tutte ricercar le vene.
Ed un istante io potei star pensoso
S'io per sempre da me scuoter dovea
Di questa odiata egualità l'oltraggio ?

Tout s'arme autour de lui, et les vieux bardes entonnent le chant de guerre.

Le cinquième acte d'*Arminio* ressemble au dernier acte de *Caio Gracco*, sauf que cette fois c'est Opimius qui succombe dans la personne du héros germain. Mais Pindemonte, en chrétien indulgent, fait descendre le repentir dans l'âme du coupable ; Arminius met avant d'expirer la main de Velante dans celle de Telgast, et celui-ci, sous l'impulsion d'un sentiment mêlé d'admiration et de regrets, peut s'écrier à bon droit :

Ei muore Arminio, e il suo sospiro estremo
È il piu bello di tutti i suoi trionfi....

Cette pièce, dont le côté faible est assez visible, ne fut jamais représentée, mais elle obtint un grand succès de lecture, et Napoléon, qui plus tard montra tant de petitesse dans sa persécution contre Mme de Staël, se vengea spirituellement de Pindemonte en lui faisant une pension et en le forçant de s'asseoir dans un fauteuil de l'Institut italien.

Ce qu'il ne faut pas perdre de vue lorsqu'on parle des œuvres dramatiques de Monti et de Pindemonte, c'est qu'ils ne firent des tragédies que par occasion ou par caprice, et que leurs titres de gloire sont ailleurs. Cette observation peut s'appliquer avec plus de justesse encore au théâtre de Foscolo, et parmi les admirateurs que l'auteur des *Sepolcri* compte à l'étranger, il en est bien peu qui aient lu *Tieste*, *Aiace* et *Ricciarda*. Jouée en 1799 et dédiée à Alfieri, la première de ces pièces appartient par sa structure à l'école piémontaise, mais la poésie en est plus harmonieuse que celle du maître, et cette œuvre d'un adolescent égalait au moins en mérite les tragédies que Giovanni Pindemonte faisait alors applaudir à Venise. *Tieste* fut représenté dix

fois de suite, succès qu'obtenaient rarement les auteurs en vogue de l'époque, et vingt ans après on le réimprimait encore dans la collection des classiques de Silvestri. Ce sujet lugubre emprunté à Sénèque et que Crébillon avait remis à la mode au XVIIIe siècle, ce sujet est trop connu pour qu'il faille en donner l'analyse, et sans nous arrêter plus longtemps sur cet estimable début, nous nous contenterons d'indiquer aux lecteurs de bonne volonté la scène IV du quatrième acte où l'on trouve un beau type de tyran doucereux. Atrée et son frère sont adroitement disposés en face l'un de l'autre, et cette situation savamment rendue par des artistes tels que Salvini, Rossi et Majeroni serait d'un puissant effet à la représentation.

Aiace, faiblement conçu comme œuvre dramatique, est moins une tragédie qu'une brillante effusion lyrique. Foscolo sentait bien lui-même que sa pièce n'était pas irréprochable : « Hier, écrivait-il à Grassi, j'ai lu dans un cercle de jeunes gens les dix-sept cent cinquante vers d'*Aiace*. Mon travail a plu ou du moins on a cherché à me persuader qu'il en était ainsi, mais en observant le jeu des physionomies, j'ai pu me convaincre que l'effet a été moindre que lors des précédentes lectures partielles. Dans tous les cas, mes auditeurs ont été unanimement d'avis que le premier acte était inférieur aux autres, et ils m'ont en conséquence conseillé de le raccourcir. Mais, je ne sais comment cela se fait, il me serait impossible de retrancher un seul vers sans bouleverser toute la tragédie, et ce travail de correction me paraît tellement rebutant que j'aimerais mieux refondre l'ouvrage en entier que de modifier les scènes défectueuses. D'ailleurs le manuscrit est déjà entre les mains des acteurs. *Alea jacta est* et que Dieu me protége ! Le quatrième et le cinquième acte sont pleins de pathétique et de mouvement et rachèteront ce qu'il y a de mauvais dans les trois précédents, bien qu'à mon sens le second acte soit le meilleur de tous. »

Ces acteurs dont nous parle Foscolo, et auxquels il allait confier sa pièce, appartenaient à la fameuse compagnie Fabbrichesi, composée de l'élite des comédiens italiens. Il ne serait guère possible aujourd'hui de grouper quatre ar-

tistes dramatiques comparables à Blanes, Prepiani, Bettini et Tessari, qui jouèrent en 1811 les rôles d'Ajax, d'Agamemnon, de Calchas et d'Ulysse, et cependant, en dépit du dévouement de pareils champions, l'issue de la représentation ne fut pas entièrement satisfaisante. Si de bruyants applaudissements avaient éclaté au troisième acte, un mot équivoque avait auparavant excité l'hilarité des spectateurs : Foscolo, en faisant annoncer son héros comme roi de Salamine, ne s'était pas souvenu qu'à Milan on nommait *Salamini* une espèce de saucissons, et il fut fort désappointé en voyant Ajax transformé en prince de la charcuterie. Des coupures furent opérées et la pièce eût eu sans doute un nombre honnête de représentations, si la politique ne fût venue se mettre en travers de ce demi-succès. Les ennemis de l'auteur prétendirent que dans Agamemnon, Ajax et Ulysse, il avait voulu personnifier Napoléon, Moreau et Fouché. Il n'en fallait pas tant pour alarmer un gouvernement ombrageux, et les censeurs qui avaient autorisé l'impression furent réprimandés. Foscolo avait eu le tort de favoriser ces rumeurs qu'il croyait de nature à augmenter sa popularité; il s'aperçut trop tard de son imprudence et tenta vainement d'effacer les préventions du vice-roi.

Outre ce tort de conduite, Foscolo avait eu, comme tragique, le tort plus grand de fausser le caractère des trois principaux personnages de sa pièce en faisant d'Ulysse un misérable intrigant, un second Thersite; d'Agamemnon un homme orgueilleux jusqu'à la folie; d'Ajax une sorte de héros chevaleresque, presque sans aucun rapport moral avec le brutal cousin du grand Achille, et l'on peut dire que dans ses deux premières compositions le génie dramatique de Foscolo n'existe encore qu'à l'état latent. En lisant *Ricciarda*, au contraire, on admire cette simplicité mâle, cette énergie voisine de la dureté, ces conceptions vigoureuses auxquelles le chantre sévère de *Filippo* et de *Mirra* avait habitué le public italien. Nous allons en deux mots indiquer le sujet de la pièce afin de laisser la parole à Foscolo qui, dans une lettre à la comtesse d'Albany, a jugé lui-même son œuvre avec une rare impartialité.

Guelfo, prince de Salerne, a dépouillé de ses états son

frère Averardo; il a massacré l'un de ses neveux et l'autre, Guido, sauvé à grand'peine par Ricciarda, fille du tyran, se trouve au commencement de la pièce abrité dans les caveaux funèbres de ses ancêtres, tandis qu'Averardo, assisté par ses anciens sujets, assiége la ville qui est en ce moment sur le point de succomber. Guido est aimé de Ricciarda, et pour la voir chaque jour quelques instants, au risque de leur vie à tous deux, il résiste aux instances de son père qui vient de lui expédier un émissaire secret. Inquiet sur le sort de son fils, Averardo pénètre dans la ville comme parlementaire, et reçu par le tyran, qui ne le reconnaît pas, tant il est changé et vieilli par l'exil et le malheur, il lui propose une paix honorable, sous la condition expresse que Ricciarda s'unira à son cousin. L'implacable Guelfo aime mieux périr que de se réconcilier avec son frère, et devant ce dernier, qu'il croit n'être que l'envoyé d'Averardo, il fait jurer à sa fille de renoncer à Guido. Les deux amants n'en sont pas moins l'un près de l'autre à quelques instants de là. Guido se livre à des transports désespérés et tire son poignard, mais Ricciarda lui arrache cette arme et la tient encore entre ses mains tremblantes lorsque Guelfo apparaît inopinément. Il devine à l'instant que Guido doit être dans la place, et le jeune prince accourt en effet aux cris de fureur que le monstre fait entendre. En ce moment l'ennemi pénètre dans Salerne et le tyran, forcé dans son dernier repaire, poignarde Ricciarda sous les yeux d'Averardo et de Guido, qui se tue sur le cadavre de son amante.

Foscolo va nous dire maintenant ce qu'il advint de ce drame sanglant à sa première représentation sur le théâtre de Bologne :

« Ma tragédie a été fort mal jouée et je m'y attendais. Guelfo eût été bon s'il n'eût voulu être excellent, il a péché par excès de zèle; Ricciarda ressemblait plutôt à une jeune personne sentimentale qu'à une princesse en proie à une passion profonde; elle a plu néanmoins au public tout en déplaisant souverainement à l'auteur. *Averardo* n'a pas trop mal tiré parti de son personnage, mais *Guido* s'est comporté de telle sorte que moi-même qui avais médité, écrit et relu

ce rôle, je ne pouvais rien comprendre aux discours de ce misérable mannequin déguisé en héros de théâtre. Et pour dire le vrai, ce caractère de *Guido* me plaît de moins en moins : il parle et n'agit point; il est la cause première de toutes les catastrophes et ne sait, ne peut ou ne veut rien faire pour les prévenir. S'il ne se rencontre quelque jour un artiste qui, à force de génie, anime les vers du poète, *Guido,* j'en ai bien peur, avec son attitude de Don Quichotte et ses soupirs à la Pétrarque, ne sera en somme qu'un personnage ridicule. Dieu veuille que je sois un faux prophète! Mais, dans tous les cas, je ne puis porter sur ce rôle une condamnation définitive après cette première représentation, car pas une parole prononcée par *Guido* n'a pu arriver au public ni à moi. La mise en scène était bonne, les décors étaient splendides, les costumes historiquement exacts et magnifiques. A la fin du premier acte le public a bruyamment applaudi et j'aurais, moi, volontiers battu ces vilaines têtes de corne qui ne savent point que le silence est le plus bel hommage qu'on puisse rendre à un auteur. Mais après le second acte la bienveillance du public m'a paru plus irritante encore; on appelait l'auteur en battant des mains, on hurlait mon nom, on brisait les banquettes dans un élan d'enthousiasme, afin de me décider à comparaître pour recevoir les félicitations de ce *peuple-juge* qui cependant troublait la représentation. Les acteurs entraient en scène pour le troisième acte et le public les renvoyait en demandant l'auteur. Mais l'auteur qui veut bien faire l'écrivain mais non le charlatan, et qui ne livre pas à la foule sa personne mais sa tragédie, l'auteur fit le sourd... Mais ma modestie a été taxée d'orgueil et l'auditoire n'accordant pas à mes trois derniers actes la même attention bienveillante, le laurier que je croyais tenir s'est effeuillé tout-à-coup. Les comédiens ont perdu le peu de bon sens et de sang-froid qui leur était resté et le troisième et le quatrième acte ont été joués à la diable. Le public pourtant s'apaisait peu à peu; le cinquième acte a été écouté dans un religieux silence, et je dois cette justice à *Guelfo* que, s'il criait par trop fort, il a su gagner les suffrages d'un parterre ami des hurlements. La scène où *Guido* paraît pour

affronter le poignard de *Guelfo* a produit un effet médiocre, par suite de son extrême longueur et du jeu imparfait des comédiens; mais je ne sais encore si je dois la refaire et comment il faudra m'y prendre pour l'améliorer. Quant à la dernière scène, ni le public, ni moi, ni les acteurs eux-mêmes ne savent de quelle façon elle s'est terminée, car, là aussi le diable m'a joué un de ses meilleurs tours. Voici ce qui m'est advenu : Au moment où *Averardo* et *Conrad* s'élançaient suivis de leurs soldats et armés de torches, — j'en ris encore et vous rirez certainement en me lisant, — une de ces torches a mis le feu à la barbe de crin d'un comparse. Ces comparses avaient été pris parmi les Allemands-Turcs de certain régiment amphibie en garnison à Bologne, et le feu de la première barbe s'est communiqué successivement à toutes les autres. Mais le terrible s'est bientôt mêlé au burlesque : le liquide enflammé des torches coulant sur le plancher de la scène y mettait le feu, et l'attention des spectateurs était partagée entre cet incident comiquement tragique et la catastrophe imaginaire de l'infortunée Ricciarda... »

Foscolo croyait en somme avoir fait une bonne tragédie et il avait raison. Si dans *Tieste* et *Aiace* les traits étincelants abondent, Ricciarda produit surtout un effet d'ensemble qui est le résultat du développement des caractères et de la conduite du drame. Le sentiment de la haine y est étudié aussi à fond que dans Crébillon, celui de la fatalité domine toute l'action comme dans l'Œdipe-roi de Sophocle, et cette histoire de « frères ennemis » a le double mérite de n'être pas renouvelée des Grecs et de se trouver dans son vrai cadre en plein moyen-âge. Le rôle de Ricciarda est empreint d'un bout à l'autre d'un pathétique déchirant; cette héroïne dont le type semble avoir été copié d'après nature, occuperait une place d'honneur dans une galerie des femmes de Foscolo, et si Guido est un Xipharès un peu effacé, Guelfo est un Atrée admirablement réussi. L'action est bien conduite et l'attention du spectateur habilement soutenue jusqu'à l'horrible dénoûment. On fit surtout à la pièce des critiques de détail; la catastrophe finale fut blâmée comme si l'histoire d'Ugolin ne rendait

pas croyable tout excès de férocité au moyen-âge italien ; le style parut dur à ceux qui n'avaient pas assez d'éloges pour les vers raboteux d'Alfieri, et les journalistes du département du Reno signalèrent, avec raison peut-être, l'obscurité de certains passages ainsi que l'invraisemblance de quelques incidents; mais l'impression générale fut excellente et l'Italie crut pouvoir compter sur un grand tragique de plus. Mais ce n'était là qu'une vaine illusion; le chantre immortel des *Sepolcri* et de *Grazie* était marqué du signe de la fatalité, les mauvais jours s'approchaient et, en partant pour l'exil, il allait briser sa plume de poète.

CHAPITRE SIXIÈME.

Infériorité du théâtre comique. — Le comte Giraud et son théâtre: — *Il Prognosticante fanatico*. — *La Capricciosa confusa*. — *L'Ajo nell' imbarazzo*. — *La Conversazione al bujo*.

Après la mort de Goldoni qui, lui-même, n'eût point été considéré en France comme un auteur du premier ordre, le théâtre comique italien parut entrer dans une période de décadence, et les rares écrivains qui, durant les vingt-cinq dernières années du XVIIIe siècle, obtinrent des succès éphémères et médiocrement mérités, ne sont guère aujourd'hui connus que de nom. On a peine à comprendre au premier abord que les Italiens de cette époque, ces causeurs si brillants et si judicieux, ne se soient pas élevés plus haut dans un genre comparativement facile, alors qu'Alfieri plaçait de si magnifiques accents dans la bouche d'Agamemnon et de Philippe II; mais cette anomalie apparente s'explique facilement lorsqu'on songe à la situation de la Péninsule sous l'ancien régime. Alors comme au moyen-âge une barrière morale presqu'infranchissable s'élevait entre les cités les plus voisines, et si les poètes possédaient une langue commune, la prose italienne n'était encore parfaitement naturalisée que sur les rives de l'Arno. Goldoni a écrit des chefs-d'œuvre en son dialecte natal, mais lorsqu'il composait dans le *Volgare illustre*, il tombait immédiatement au-dessous de lui-même et semblait à la gêne pour trouver un trait spirituel capable d'égayer à la fois un Piémontais et un Napolitain. Les choses se sont heureusement modifiées depuis, grâce aux aspirations unitaires qui se sont rapidement généralisées à partir de la conquête

française, aussi avons-nous vu dans les derniers temps le « genre noble » perdre graduellement du terrain et la comédie acquérir, moyennant des efforts mieux dirigés, une popularité véritable. Mais si aujourd'hui la carrière est difficile, on peut juger de ce qu'elle était il y a soixante années, et nous aurons à tenir compte de toutes ces circonstances en analysant les œuvres du comte Giraud, romain de naissance et français d'origine, qui sous l'empire a régné sans rival sur la scène comique italienne.

Disciple de Molière plus encore que de Goldoni, Giraud ne rappelle son glorieux maître que par les côtés inférieurs; il n'était pas de taille à donner à l'Italie le pendant de *Tartuffe*, du *Misanthrope* ou de *l'Avare*, mais il avait étudié soigneusement le *Bourgeois gentilhomme, les Précieuses ridicules* et *les Fourberies de Scapin*, et s'il ne fut pas un grand écrivain, il a été du moins un écrivain fort amusant. Il ne faut lui demander, on le verra bientôt, ni observations philosophiques, ni souci scrupuleux de la vraisemblance; ce qu'il recherche, c'est le comique de situation et il y arrive presque toujours. Esprit fécond, il a composé un grand nombre de pièces et nous n'entreprendrons pas de les passer en revue, mais nous en choisirons trois qui nous paraissent les plus propres à donner une idée exacte de son talent.

La première en date le *Prognosticante fanatico* est particulièrement digne d'attention en ce sens qu'on y retrouve l'auteur tout entier avec les défauts et les qualités de sa manière. Le comte Gaudenzio Capotorto n'est pas un type, c'est un *tic* vivant. Il voudrait faire croire à son entourage et il cherche à se persuader à lui-même qu'il est doué du don de seconde vue, bien qu'il soit en réalité le moins clairvoyant et le plus sot des hommes. On va voir jusqu'où le conduira cette ridicule manie. Au début du premier acte, sa fille Clarice se désole : le capitaine français Bonfrère, auquel on l'a fiancée, a laissé passer quatre courriers sans lui écrire, et elle le suppose tué ou grièvement blessé. Le comte ne pense pas de même : « Ma fille est une folle, dit-il; le capitaine est en route et va nous surprendre le plus agréablement du monde par son ar-

rivée. » Rien de mieux fondé pourtant que les appréhensions de Clarice. Bonfrère est resté sur le champ de bataille et il a chargé son meilleur ami, le capitaine Émile de Volage, de porter à Milan la nouvelle de son trépas. A la vue de ce jeune et bel officier le comte ne doute pas que ce ne soit son futur gendre, et le dialogue le plus comique s'engage entre ces deux hommes, — Gaudenzio croyant que Bonfrère vient faire à sa fiancée une visite *incognito*, — et Volage, prenant Gaudenzio pour un fou en le voyant accueillir si gaîment de si tristes nouvelles. Clarice, instruite par son père, fait au jeune homme une espèce de déclaration, au grand ébahissement de celui-ci, et, suivie de Gaudenzio, va le visiter le jour même à son hôtel. Volage pour le coup se résigne à jouer le rôle de Bonfrère, Clarice lui semble charmante et il est en train d'échanger avec elle les plus tendres aveux, lorsqu'un incident sinistre vient interrompre ce doux rêve au plus beau moment. Bien digne de son nom, Volage est parti sans dire adieu à certaine veuve qui lui a livré son cœur et sa bourse en échange d'une promesse de mariage. Mme Congry, tel est le nom de cette femme sensible, a suivi la trace du fugitif et le surprend dans son hôtel en flagrant délit d'infidélité. Elle insulte son amant et sa rivale, et Clarice se retire indignée et confondue. Tout est rompu en apparence, mais la manie de Gaudenzio sera le salut de Volage. Celui-ci se rend au palais du comte, bien décidé cette fois à restituer au défunt Bonfrère son nom et sa fiancée, et c'est ici que se place la jolie scène qui suit :

GAUDENZIO.

Le voilà, c'est lui !

VOLAGE.

Mon cher comte, vous voyez devant vous un homme au désespoir.

GAUDENZIO, *souriant.*

Poverino !

VOLAGE.

Je veux tout avouer....

GAUDENZIO.

Chut !

VOLAGE.

J'aime votre fille à la folie....

GAUDENZIO.

Chut !

VOLAGE.

Jusqu'ici j'ai lutté contre moi-même....

GAUDENZIO, *bas.*

Ch... ch... chut! *(haut)*. Ici l'on sait tout... on sait tout...

VOLAGE.

Comment ?

GAUDENZIO, *prenant un ton solennel.*

La femme qui est venue vous surprendre était apostée par vous à dessein pour éprouver le cœur de ma fille; vous regrettez cette mauvaise plaisanterie; Clarice est instruite de tout et vous venez ici pour implorer votre pardon et pour voler dans les bras de votre épouse.

VOLAGE, *à part.*

(Prodigieux!)

GAUDENZIO.

Comment je l'ai su? Comment j'ai pu le savoir? vous n'en revenez pas? Cette tête, mon cher, cette tête... *(Il se touche le front)*.

VOLAGE, *à part.*

(Il est fou décidément).

GAUDENZIO, *riant.*

Niez, niez, si vous pouvez. Je vous ai épargné la peine d'ouvrir la bouche.... Eh! bien, êtes-vous persuadé que toute feinte à mon égard est désormais inutile? Etes-vous bien convaincu que ma fille vous aime? la voulez-vous? êtes-vous content ?

VOLAGE.

Je ne vois pas....

GAUDENZIO

Vous ne voyez pas le moment de la posséder.... Je devine ce que vous alliez dire...

VOLAGE.

Et vous....

GAUDENZIO.

Je suis au comble de la joie, car plus j'examine votre

stratégie, plus je suis convaincu que j'ai à faire au plus sage et au plus spirituel des hommes. Clarice!... *(appelant).*

VOLAGE.

Vous me....

GAUDENZIO.

Inutile de parler.... je lis dans votre cœur. Clarice!.... *(appelant).*

VOLAGE, *à part.*

L'excès de sa folie me confond et me réduit au silence...

GAUDENZIO, *à part.*

Il n'en revient pas. Il ne pouvait s'attendre à lutter contre une perspicacité aussi transcendante.

Clarice arrive et l'aimable Volage affermit si bien sa conquête que lorsque l'heure des explications a fini par sonner, la jeune fille se résigne facilement à la perte d'un fiancé dont elle ne connaît que l'écriture et se console dans les bras d'un mari jeune, spirituel et bien fait. Quant à Gaudenzio, il se corrige, mais trop tard, de sa funeste manie, et pour pénitence de ses fautes passées il consent à s'affubler d'un gendre joueur et endetté. Cette donnée impossible une fois admise, la pièce est très-amusante et vivement menée. Goldoni a rarement atteint à cette puissance de comique, mais dans ses bons ouvrages les caractères sont creusés avec une bien autre profondeur, et grâce au choix étrange de son sujet, Giraud ne satisfait qu'à moitié au précepte d'Horace : *Castigat ridendo mores.*

La *Capricciosa confusa* qui est considérée peut-être à tort comme une des meilleures pièces de l'auteur, nous offre une donnée plus vraisemblable que la précédente, mais qui demandait à être traitée avec tact. Il s'agit d'un voyageur français, le comte Bonfond, homme jaloux jusqu'au délire et amoureux d'une jeune veuve coquette jusqu'à l'extravagance. Une pareille antithèse pouvait prêter à d'agréables contrastes, mais il ne fallait pas exagérer les deux termes en faisant d'Alceste un amant pleureur et de Célimène une femme impudente jusqu'à la sottise.

La scène est à Florence dans un hôtel où le comte est venu s'établir pour être plus près de la marquise; il ne la quitte plus depuis qu'il a eu le malheur de la rencontrer à

Venise, et Artemisia qui n'a pour chaperon qu'un oncle ridicule, Don Palifornio, s'amuse à persécuter son adorateur lequel ne manque pas de s'évanouir à chaque mauvais tour qu'elle lui joue. Après lui avoir déjà donné vingt autres sujets de désespoir, elle reçoit maintenant dix fois par jour un jeune comte Paolino à peine échappé du collége et qui, sans le vouloir, fait tout ce qu'il faut pour la compromettre : Bonfond parle souvent de briser cette chaîne pesante, mais chacune de ces tentatives de rébellion est suivie d'une rechute plus profonde et ce jeu se continue jusqu'au moment où le père de la marquise la met en demeure d'épouser un de ses soupirants. Bonfond éveille par un départ simulé les alarmes d'Artemisia et la crise se termine par un mariage.

Il est assez difficile de décider à distance si des personnages tels que ceux qu'imagine l'auteur, ont pu réellement exister il y a soixante ans. Aujourd'hui Artemisia serait considérée tout simplement comme une folle, et dans l'état actuel des mœurs à Rome aussi bien qu'à Paris, on ne comprendrait pas qu'une femme de vingt ans, restée pure jusque-là, pût engager avec le premier venu un dialogue aussi singulier que celui de la scène sixième de l'acte second :

PAOLINO.

Je pensais à vous...

ARTEMISIA.

A moi?

PAOLINO.

Oui, Madame, il me semblait que vous étiez près de moi, et je me sentais plein de trouble.

ARTEMISIA, *haut.*

Cher petit Paul! (*A part.*) Et pourtant je comprends que ce bonhomme m'ennuierait à la longue.

PAOLINO.

Après dîner je croyais avoir sommeil, mais je n'ai pu dormir, et couché sur le sofa j'ai composé quelque chose en pensant à vous...

ARTEMISIA.

Voyons donc ce que tu as fait!...

PAOLINO.

Imaginez-vous... un enfantillage... le premier quatrain d'un sonnet que je veux achever. Il s'agit d'un spectre....

ARTEMISIA, *à part.*

Ah! ces sonnets m'ennuieraient s'il devait y en avoir beaucoup.

PAOLINO.

Voulez-vous l'entendre?

ARTEMISIA.

Comme tu voudras.

PAOLINO.

Pardonnez-moi... Il me semble que vous ne me voyez plus d'un œil aussi favorable.

ARTEMISIA.

Tu te trompes, etc., etc...

C'est au milieu de ces tutoiements intimes que survient le malheureux Bonfond, et tout le comique de la pièce résulte de la peur que le comte fait à son jeune et ridicule rival. Artemisia s'amuse à les voir aux prises, et dans la scène finale Paolino entendra du fond d'un buffet où il s'est réfugié les explications qui amènent une réconciliation définitive entre les deux futurs époux. Le petit malheureux sort de sa retraite à demi asphixié, et si la « confusion » de la *Capricciosa* est grande, son châtiment n'est pas assez complet pour satisfaire la morale, tandis que celui de l'inoffensif Paolino excède la mesure. Le meilleur rôle de la pièce est sans contredit celui du médecin Ferrante, bon type de curieux bavard, et Molière eût envié à Giraud cette jolie scène de l'acte troisième où le marquis, père d'Artemisia, recueille en quelques minutes de la bouche de l'indiscret docteur tous les renseignements qu'il était venu chercher à Florence. Mais ce n'est pas assez d'un bon rôle pour faire une bonne comédie et la *Capricciosa confusa* ne serait acceptée par aucun de nos théâtres du premier ordre.

Ainsi donc, nous avons vu jusqu'ici dans le *Prognosticante* une situation comique amenée d'une façon peu naturelle, mais exploitée avec beaucoup de dextérité; dans la *Capricciosa* une idée excellente développée assez faiblement, mais en analysant l'*Ajo nell' imbarazzo* nous n'aurons guère

qu'à louer, qu'il s'agisse du plan ou de l'exécution. Dans cette pièce Giraud s'attaque à un travers assez répandu, même dans notre pays, et auquel est dû pour une bonne part l'abâtardissement de la classe aristocratique en Italie et particulièrement à Rome. Le marquis Antiquati a deux fils, l'un âgé de vingt-trois ans, l'autre de vingt et qui sont encore conduits à la lisière. Cependant Henri, l'aîné, semble atteint d'une maladie de langueur, et le marquis tient conseil avec Gregorio, le précepteur, afin d'arriver à dissiper cette sombre tristesse sous le poids de laquelle le malheureux jeune homme est près de succomber. Gregorio répond en homme sensé que la jeunesse a besoin de mouvement et de distractions : « Vous pensez autrement, ajoute-t-il, ne vous plaignez donc point si l'un de vos fils s'abandonne au désespoir et si l'autre, dont la nature n'a point fait un aigle, reste toute sa vie incapable de distinguer la lune du soleil. »

Pipetto, en effet, le second fils du marquis, est en train de s'amouracher de la vieille gouvernante Léonarde, qui lui apprend à coudre et à tricoter, et quant à Henri il fait à son précepteur, venu pour le consoler, l'aveu d'une faute autrement grave. Il est marié depuis un an à l'insu de toute sa famille : Gilda, sa jeune femme, est déjà mère, et en ce moment-là même, répondant à son appel, elle entre dans la chambre où le précepteur, glacé par l'épouvante, écoute cette formidable confession. Gilda n'est pourtant point une aventurière ; fille de feu le colonel Tallemani, elle a reçu une excellente éducation, et, sauf la fortune, rien ne lui manque pour être digne d'entrer dans la famille d'Henri. L'indignation de Gregorio fait place à l'émotion, mais son embarras redouble, car il sent qu'il va devenir dénonciateur ou complice. Il faut se décider et se décider sur-le-champ, car Gilda ne peut rester dans la maison : elle a profité pour entrer d'un instant où maître et serviteurs étaient absents ; mais déjà le passage n'est plus libre, on entend la voix du marquis et Gregorio n'a que le temps de pousser Gilda dans un cabinet dont il retire la clef à l'instant où apparaît le tyran du logis. La scène qui suit est tout-à-fait dramatique :

LE MARQUIS.

Pardon, Gregorio... Mais pourquoi retirez-vous cette clef avec tant de hâte ?

GREGORIO, *à part.*

Tout mon sang se glace. (*Haut.*) Rien...

LE MARQUIS.

Je croyais dîner chez le ministre, mais il dînait lui-même chez le maréchal... Mais encore un coup, Gregorio, vous me semblez tout déconcerté... Qu'avez-vous fermé là-dedans?

GREGORIO, *à part.*

Il y revient. (*Haut.*) Une bagatelle, vous dis-je...

LE MARQUIS.

Mais encore.

HENRI, *bas à Gregorio.*

N'allez pas me trahir!

GREGORIO, *à part.*

Tirons-nous en avec esprit. (*Haut.*) Je vous dirai... On m'a fait cadeau d'une chienne et je l'ai déposée là provisoirement pour qu'elle ne s'égarât point dans la maison... Plus tard je la porterai dans mon appartement.

LE MARQUIS.

Je vous prie de m'excuser, mais vous dites cela d'une façon... Allons faites-moi ce plaisir... donnez-moi la clef.

GREGORIO.

Comment!

HENRI, *à part.*

Je suis perdu!

LE MARQUIS.

Ne suis-je pas le maître...

GREGORIO.

Et parce que vous êtes le maître...

LE MARQUIS.

Je veux voir le fond de ce mystère...

GREGORIO.

Je vous l'ai dit... C'est un petit chien barbet...

LE MARQUIS.

Pardon, je n'en crois rien... Je suis chez moi... Gregorio, donnez-moi la clef; je l'exige!

GREGORIO.

Vous ne le croyez pas! (*A part.*) Il faut ici un coup de maître. (*Haut.*) Est-ce ainsi que vous me parlez, monsieur le marquis? Voici la clef, ouvrez, furetez... afin d'avoir à rougir en ma présence le reste de votre vie! Soupçonner D. Gregorio d'être un menteur! lui faire un tel affront en présence de ce jeune homme! Ouvrez, monsieur le marquis, ouvrez sur-le-champ... devant moi... pour que tout le monde voie combien peu était justifiée votre insolente défiance, pour qu'on rende justice à D. Gregorio, qui à l'instant quitte cette maison...

LE MARQUIS.

Don Gregorio...

GREGORIO.

Ouvrez! Je n'écoute rien...

LE MARQUIS.

Don Gregorio, voici la clef.

GREGORIO.

Non, non, ouvrez, monsieur le marquis! A moi une pareille insulte!

LE MARQUIS.

Pardonnez, vous dis-je... J'ai cédé à un mouvement d'humeur... J'ai eu tort...

GREGORIO.

Se défier de moi! Donnez la clef... Visitons, fouillons...

LE MARQUIS, *le retenant.*

Arrêtez... Je ne saurais permettre...

GREGORIO.

Non, non! il faut tirer la chose au clair...

LE MARQUIS.

Mais quand je vous dis que non... Je vous demande pardon, excusez-moi... J'ai eu tort...

GREGORIO.

Non! (*Il feint de vouloir ouvrir en dépit du marquis.*)

LE MARQUIS.

Mais que puis-je faire davantage... Mon cher Gregorio, pardonnez-moi, j'ai agi en fou... Je ne veux rien voir, je suis persuadé. Pardonnez-moi, au nom du ciel. (*A part.*) Qu'ai-je fait! Je suis confondu! (*Il sort.*)

GREGORIO.

A moi un tel soupçon! (*A part.*) Enfin... il s'en va, le vieil entêté!...

Malgré la retraite du marquis, la situation n'est pas moins grave qu'avant sa fâcheuse arrivée. Gregorio prend une grande détermination et conduit Gilda dans son propre appartement, afin que de là elle puisse gagner plus facilement la rue. Mais le précepteur a des ennemis vigilants. Leonarda et son amoureux Pippetto l'ont vu passer avec une femme et pour le coup tout semble perdu : la scène de la dénonciation est le pendant de celle de la clef. Averti par son fils, le marquis fait appeler Gregorio et lui demande la permission de visiter sa chambre où il veut, dit-il, faire quelques réparations. Gregorio interdit n'oppose que d'insignifiantes défaites, et si le soupçonneux vieillard se retire c'est avec l'intention bien arrêtée de se mettre en sentinelle, afin d'arrêter au passage la maîtresse de l'indigne précepteur. Débarrassé du père, celui-ci doit tenir tête aux enfants. Gilda, qui n'a point allaité son fils depuis le matin, se désespère et croit entendre les cris du petit Bernardino. Elle se jette aux genoux de Gregorio qui, ne sachant plus à quel saint se vouer, se décide à aller chercher l'enfant qu'il rapporte sous son manteau. Tout est mûr maintenant pour la catastrophe et l'auteur arrive au dénoûment par quelques scènes pleines d'entrain. En l'absence du précepteur le marquis a pénétré dans l'appartement suspect, et il est occupé à injurier sa belle-fille qu'il prend pour la maîtresse de Gregorio, mais celui-ci rentre enfin avec son précieux fardeau :

GREGORIO, *en dehors*, *frappant à la porte*.

Gilda! c'est moi, c'est don Gregorio!

GILDA.

Mon cher monsieur...

LE MARQUIS, *à voix basse*.

Taisez-vous, si vous ne voulez pas que j'entre en fureur.

GREGORIO.

Ouvrez, j'apporte ce que vous désirez.

LE MARQUIS.

Retirez-vous, vous dis-je, où je deviens une bête féroce.

GILDA, *à part.*

Evitons de l'irriter. (*Haut.*) Ce n'est pas par crainte, monsieur, mais par obéissance que je le fais; je me retire. (*A part.*) Dieu! que va-t-il arriver?

GREGORIO.

Vite, vite, allons donc.

LE MARQUIS.

Réprimons les emportements de ma fureur. (*Il ouvre la porte de manière à se trouver caché par elle; Gregorio entre en toute hâte sans le voir.*)

GREGORIO.

Combien je désirais être de retour! Je craignais que ce satyre de marquis...

LE MARQUIS, *tremblant de colère.*

Le voilà ce satyre...

GREGORIO, *tremblant et cherchant à cacher l'enfant.*

Ah!

LE MARQUIS.

Vieux débauché, admire dans quel état tu me mets; regarde-moi, la rage me rend paralytique.

GREGORIO, *à part.*

Et moi, ce sera un prodige si je ne tombe pas apoplectique...

LE MARQUIS, *s'approchant peu à peu.*

Débauché! une jeune fille... dans ma maison... Et où sont mes innocents enfants? Ah! c'était donc à la garde d'un loup que j'avais confié des agneaux! (*S'apercevant que Gregorio cache quelque chose sous son manteau.*) Qu'avez-vous? qu'avez-vous sous ce manteau?

GREGORIO.

Une bagatelle. (*A part.*) J'en mourrai.

LE MARQUIS.

Montrez-le, ou je ne réponds plus de moi!

GREGORIO.

C'est une chose qui ne regarde que moi...

LE MARQUIS.

Et que vous chercheriez en vain à me cacher. (*Il tire une partie du manteau et découvre l'enfant.*)

GREGORIO.

Ah! monsieur le marquis!

LE MARQUIS, *s'élançant sur Gregorio.*

Je ne sais qui me retient et qui m'empêche de punir de mes mains...

SCÈNE IV.

GILDA, *les précédents.*

Eh! que faites-vous, marquis? cet enfant est à moi, c'est votre sang. (*Elle prend son fils des bras de Gregorio.*)

LE MARQUIS.

Mon sang? vile créature!

GILDA.

Oui, et personne ne saurait l'arracher de mes bras. (*A part.*) Allons, il nous faudra ici quelque scène de roman. (*Elle rentre dans la chambre d'où elle vient de sortir, en tenant son enfant dans ses bras et en l'embrassant.*)

LE MARQUIS.

Impudente! cela mon sang!

GREGORIO, *à part.*

Arrive ce qui pourra. (*Haut.*) Oui, marquis, tout est découvert, et cet enfant est véritablement votre sang.

LE MARQUIS.

Comment, homme dénaturé!

GREGORIO, *à part.*

Allons, ne frappons qu'un seul coup. (*Haut.*) Cette jeune personne est la femme et cet enfant est le fils de votre fils Henri.

LE MARQUIS.

Ah! je suis trahi! Dites-vous vrai? Quel désespoir!... Traîtres!... Indignes!... Vous voulez ma mort et vous y réussirez...

GREGORIO, *à part.*

Laissons-lui jeter son feu.

LE MARQUIS.

Ah! dites-moi que vous m'avez menti, ou ma fureur ne connaîtra plus de bornes. Tant d'amour! tant de soins! tant

de projets! Barbares, tremblez, vous apprendrez à me connaître!

GREGORIO.

Allez, monsieur le marquis, allez, soulagez-vous.

LE MARQUIS, *tombant dans l'abattement.*

Ah! je suis tout hors de moi...

Profitant de la consternation du marquis, Gregorio reprend la parole et cherche à le calmer, en lui montrant tout ce qu'il y a d'avantageux dans l'union contractée par Henri. Mais il est bientôt interrompu, et l'on voit entrer Pippetto donnant la main à Leonarda qu'il présente à son père comme une future belle-fille. A ce dernier coup, le marquis reconnaît sa folie, il embrasse Henri et Gilda, et décide qu'afin d'oublier Leonarda, Pippetto ira voyager sous la conduite de Gregorio.

Nous avons dit qu'il y avait peu à blâmer dans cet excellent ouvrage; et en effet, sauf le caractère du père, — car le marquis est vraiment inexcusable de prendre pour des écoliers deux grands fils barbus, — il n'en est pas un qui ne soit dessiné d'après nature. Henri nous représente bien le jeune homme tremblant sous la férule, à la fois très-fier et très-inquiet d'un commencement d'émancipation; Gilda nous offre le type gracieux de la jeune fille alerte et intelligente, qui sera plus tard une maîtresse femme; Gregorio est le portrait ressemblant de l'homme véridique à son premier mensonge; Pippetto et Leonarda sont parfaits chacun dans son genre, et l'on peut dire pour conclure que *l'Ajo nell' imbarazzo* est au *Misanthrope* et à *Tartuffe* ce que Giraud est à Molière.

Les trois pièces que nous venons d'analyser et quelques autres encore, parmi lesquelles on pourrait citer *Don Desiderio*, composent ce qu'il faut bien appeler le « haut répertoire » de Giraud; mais comme Scribe, avec lequel il a une évidente parenté morale, le spirituel écrivain a écrit moins de comédies que de vaudevilles. Les siens, il est vrai, n'ont point de couplets, mais on ne peut faire autrement que de les ranger dans cette catégorie de bouffonneries dramatiques, lesquelles visent plutôt à divertir qu'à moraliser le spectateur. Il n'est pas sans exemple pourtant que ces com-

positions fragiles et sans grandes prétentions littéraires aient la chance de survivre à d'autres ouvrages d'un genre plus sérieux, et cette bonne fortune est échue à une jolie petite pièce de Giraud. Bien qu'imitée des *Rendez-vous bourgeois*, l'incomparable farce d'Hoffmann, *la Conversazione al bujo* n'en fait pas moins le plus grand honneur à Giraud, et nous regrettons de ne pouvoir prendre congé de lui par l'analyse d'une œuvre aussi divertissante. Mais nous aurons beau énumérer tous ses titres à la renommée, nous ne trouverons chez lui ni un « demi-Ménandre, » ni un Scribe complet, et ses aimables mais pâles esquisses n'auraient probablement pas obtenu d'aussi bruyants succès, si, de 1810 à 1820, le public eût été aussi éclairé que celui qui juge maintenant les productions distinguées de MM. Ferrari et Gherardi del Testa.

CHAPITRE SEPTIÈME.

Renaissance de la prose italienne. — Cesari. — *Le Grazie*. — Giordani. — Éloges funèbres. — Panégyrique de Napoléon. — — Éloge de Canova. — Ses pamphlets. — Ses œuvres esthétiques. — Sa correspondance.

Ainsi que nous l'avons dit dans le chapitre précédent en parlant du style du comte Giraud, la prose italienne semblait avoir atteint, il y a soixante ans, le dernier degré de la corruption, et le remède naquit précisément de l'excès du mal. Parmi les érudits qui donnèrent le signal d'une salutaire réaction contre la gallomanie en matière littéraire, il faut citer en première ligne le vertueux abbé Cesari. Cet homme simple et bon se laissa sans doute égarer par sa passion pour le beau langage et le vieux style florentin, mais il rendit des services réels à ses contemporains qui profitaient de ses enseignements en ayant l'air de les dédaigner, et ce fut sous sa direction qu'eut lieu à Vérone la refonte du grand dictionnaire de la *Crusca*. Ce travail est loin de valoir celui qu'a eu l'honneur d'achever son savant disciple Manuzzi, mais c'est néanmoins un recueil fort bon à consulter et qui a servi de point de départ aux études lexicographiques qui ont été poussées si avant de nos jours de l'autre côté des Alpes. Joignant l'exemple aux préceptes, Cesari publia en outre de son dictionnaire de nombreuses biographies ou traductions en style archaïque, mais de tous ses ouvrages originaux, le seul qui soit resté populaire, c'est le livre intitulé *Le Grazie*, petit traité en forme de dialogue. La mise en scène rappelle le *Dialogue*

des orateurs de Tacite, ou plutôt encore l'*Orateur* de Cicéron. Le rôle de Crassus est rempli par l'abbé Vannetti, célèbre latiniste du siècle dernier; celui d'Antoine par Pederzani, le commentateur de Dante, tandis que l'abbé Benoni, autre érudit de talent, représente à lui seul Sulpitius et Cotta. L'entretien a lieu dans une petite villa nommée le Grazie, sur les bords du Haut-Adige. Cesari dessine son cadre avec beaucoup d'art, le paysage est décrit à merveille, et l'on ne pouvait préluder d'une façon plus engageante à une discussion purement philologique. A peine, en effet, les trois amis sont-ils installés sur l'herbe, que Vannetti, en vrai dictionnaire vivant, se met à citer de mémoire une longue série de passages qui lui ont plu dans les auteurs de la bonne époque; il en fait ressortir l'élégance, et lorsqu'il se sent fatigué Pederzani et Benoni le remplacent tour à tour. Ce premier entretien se poursuit jusqu'à l'heure du dîner, et après un substantiel repas, où pourtant en dépit de Molière « le beau langage » a sa place autant que « la bonne soupe » et le délicieux vin d'Isera, les citations reprennent leur cours jusqu'à ce que les ombres s'allongeant amènent un second intermède. Nos érudits, en rentrant au logis, y trouvent deux professeurs de leurs amis, et Pederzani, pour se mettre à la hauteur d'un auditoire si dignement complété, entame une brillante dissertation sur divers passages de la *Divine Comédie*. Mais la discussion reprend bientôt son allure ordinaire, et Vannetti, ou plutôt Cesari, amène peu à peu ses interlocuteurs à cette conclusion, contestable peut-être, mais qu'il serait dangereux de réfuter : Que le style plus encore que le génie assure aux écrivains une renommée durable. Le docte abbé plaidait, on le voit, *pro domo sua*, et la postérité ne lui a pas donné tout à fait tort jusqu'ici : le dialogue des *Grazie* a obtenu une vogue qui n'est pas près de finir, et tout en blâmant les exagérations du bon et fanatique *trecentista*, on ne saurait trop encourager les jeunes gens à lire et à relire cet opuscule dont le fond est excellent et où l'erreur se présente toujours sous la forme la plus inoffensive.

Cesari n'était donc, ainsi que le disait, moi présent, un critique spirituel, *che un buon pedante;* son langage préten-

tieux à force d'archaïsme, ne pouvait devenir le langage de tous, mais ce prosateur-type que l'Italie appelait en vain depuis des siècles; elle le trouva alors dans un écrivain plus jeune et qui, dès ses premiers travaux, parut atteindre à la maturité du talent. Pietro Giordani n'avait, en effet, qu'une trentaine d'années lorsqu'il composa les deux discours qui firent sa réputation. Durant son séjour à Cesena, en 1807, on le pressa de faire l'éloge de Monsignor Masini, prélat de l'Église romaine, personnage aussi recommandable qu'il était profondément obscur, mais qui de son vivant présidait l'académie de la ville. Il y avait évidemment peu à tirer d'un pareil sujet : aussi Giordani ne se crut-il pas obligé de s'y renfermer strictement, et prenant pour texte les paisibles vertus du prêtre romagnol, il se répandit en considérations morales qu'il sut exposer d'une manière ingénieuse, s'élevant jusqu'à l'éloquence dans certaines digressions adroitement amenées et qui soulevèrent de chaleureux applaudissements.

L'éloge de Napoléon offrait des difficultés d'un tout autre genre, car s'il y avait beaucoup à dire sur le grand capitaine, il n'était pas fort aisé de garder en parlant de lui une juste mesure, en se tenant à égale distance de l'adulation et du dénigrement. En 1807, ce dernier excès n'était guère à redouter, et d'ailleurs l'académie de Cesena, en décidant que Napoléon serait l'objet d'un panégyrique annuel, n'indiquait que trop clairement aux écrivains la marche qu'ils avaient à suivre. Giordani, qui n'avait pu se plier au joug lors de ses débuts dans l'administration, ne songeait nullement à participer à ce concours, mais cédant à l'impulsion de ses amis et s'échauffant par degrés à mesure qu'il se pénétrait de son sujet, il acheva en quinze jours le discours que nous possédons aujourd'hui. Au point de vue de l'art, c'est une œuvre achevée. Souple et vigoureux, le style de l'auteur est en outre si remarquablement pur que les Italiens du temps, habitués au patois incorrect que l'on parlait alors, avaient quelque peine à comprendre un langage si relevé qui, popularisé par le développement graduel de l'instruction publique, est aujourd'hui en honneur d'un bout à l'autre de la Péninsule. Si l'on s'attache

seulement au côté moral de la composition, il n'est pas possible de louer l'auteur sans de fortes restrictions. Les panégyristes sont tout spécialement exposés à cette maladie qu'on a plaisamment appelée *furor biographicus*, et Giordani, en écrivant l'éloge de Napoléon, s'est trop souvenu des huit cent mille baïonnettes de son terrible héros. La gloire de l'Empereur était alors, il est vrai, à son apogée; la paix venait d'être signée avec la Russie, les sanglantes péripéties de la guerre d'Espagne n'avaient pas encore voilé d'une ombre funeste les triomphes du conquérant, et les institutions fécondes issues de la révolution commençaient à répandre sur un tiers de l'Europe d'incalculables bienfaits. Mais ces splendides résultats, auxquels un Français pouvait applaudir sans arrière-pensée, étaient compensés en Italie par des sacrifices cruels, car la Ligurie, le Piémont et une partie de la Lombardie, étaient devenus des provinces françaises, tandis que le modeste royaume dont Milan était la capitale, restait, en dépit d'une dénomination ambitieuse, dans une dépendance étroite de cet empire polype qui étendait ses bras gigantesques de la Baltique au golfe de Tarente. Dans ce panégyrique, le patriotisme n'existe, on peut le dire, qu'à l'état latent; on s'attriste en voyant Giordani frapper d'un blâme sévère cette illustre maison de Savoie, dont la politique trop souvent dépourvue de franchise fut du moins constamment italienne, et l'on s'étonne de la légèreté dédaigneuse avec laquelle il enregistre la chute récente des républiques de Gênes et de Venise. S'il fallait chercher une excuse à l'auteur, on la trouverait peut-être dans le ton général de cet écrit, où il félicite le pouvoir moins encore pour ce qu'il a fait que pour ce qu'on attend de lui. L'expression trop significative de quelques-uns de ces vœux éveilla même la susceptibilité du gouvernement, et le censeur Lamberti, chargé par le prince Eugène de revoir le manuscrit, avait souligné un grand nombre de textes équivoques, ceux entre autres qui ont trait à la paix universelle, à l'abolition de la peine de mort, etc., toutes choses qui préoccupaient assez peu Napoléon à la veille du drame de Bayonne. Si Lamberti avait signalé dans ce panégyrique des velléités épigrammatiques,

tout le monde ne fut pas aussi habile à les découvrir, et Foscolo tonnait dans sa chaire de Pavie contre les panégyristes en flétrissant leur « lâcheté mercenaire. » Bien qu'il n'eût nommé personne, on pensa généralement qu'il avait voulu parler de Giordani, que son amour pour l'indépendance avait réduit à la misère : cette violente sortie produisit à Milan le plus fâcheux effet, et Foscolo crut devoir écrire à sa victime supposée une lettre d'excuse.

La publication de l'éloge de Masini et du panégyrique de Napoléon tira définitivement leur auteur de la foule et eut sur sa destinée l'influence la plus heureuse. Ses détracteurs se turent, et il se vit comblé de prévenances par des gens haut placés, parmi lesquels figurait Monti, qui se lia avec lui d'une amitié de plus en plus chaleureuse et dévouée. La munificence du gouvernement laissa peut-être quelque chose à désirer, car il ne fut remis à Giordani qu'une modique somme de mille francs, mais il avait déjà été récompensé d'une façon plus digne de lui, car dès le 12 avril 1808, le ministre l'avait nommé pro-secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts à Bologne.

L'emploi qu'il avait fini par obtenir, et qu'il occupa jusqu'au mois d'août 1815, était son fait à tous égards. Il se voyait libre désormais de se livrer à ses études de prédilection, et les relations qu'il contracta ou resserra dès lors avec l'illustre Canova et le comte Cicognara firent de ces quelques années les plus paisibles et les plus riantes de sa vie. Ce n'est pas qu'il n'eût à éprouver d'assez fréquentes contrariétés, dues en grande partie à l'âpre franchise qu'il déployait en toute occasion; mais la considération dont il jouissait le mettait à l'abri des intrigues, et peu soucieux des manéges occultes de ceux qui aspiraient à le remplacer, il conservait le calme inaltérable d'un homme au-dessus des craintes chimériques et qui, sans fléchir, savait affronter les coups de l'adversité. A peine installé dans ses fonctions, il voulut justifier par ses travaux le choix du gouvernement, et débutant dans une occasion solennelle, le jour où l'Académie couronnait les lauréats, il fit l'éloge de Vincenzo Martinelli, son prédécesseur immédiat. Cet artiste médiocre, qui s'était vu surpassé par deux de ses dis-

ciples, Fantuzzi et Tambroni, n'avait rien produit d'assez marquant pour échauffer l'enthousiasme et exciter la verve d'un panégyriste ; mais Giordani aimait ces sortes de sujets, car, ainsi que le grand orateur romain auquel on l'a souvent comparé, il savait tirer quelque chose de rien et faire germer des fleurs au milieu des broussailles arides. Ces sujets lui plaisaient en outre pour un motif personnel, qui avait sa source dans ce besoin de perfection qu'il avait puisé dans ses longues études sur les littératures antiques, et qu'il lui semblait plus facile de satisfaire dans un discours de moindre étendue. Aussi, lorsque pour remplir les devoirs de sa charge il avait à célébrer à jour fixe et dans un délai trop circonscrit un homme d'un génie véritable, il écrivait à la hâte pour le public un petit nombre de pages éloquentes, se réservant de composer pour la postérité un discours digne d'elle. C'est ce qui eut lieu lors de l'inauguration du buste de Canova, le 2 juin 1810. Le sculpteur vénitien était, aux yeux de Giordani, la plus pure des gloires vivantes de l'Italie, et l'héritier direct et légitime des immortels statuaires de l'antiquité et de la Renaissance, et peu satisfait d'avoir prononcé à l'Académie un éloge trop bref à son gré, il entreprit d'élever à son ami un véritable monument, qui, pour être resté inachevé, n'en offre pas moins le plus imposant ensemble.

En lisant ce bel ouvrage, écrit dans un style qui allait devenir classique, on est frappé de l'harmonie qui préside à la distribution de toutes ses parties, et du caractère antique qu'il présente dans l'exécution des moindres détails. Tout converge au but que s'est proposé l'auteur dont les opinions politiques elles-mêmes semblent se modifier afin que l'empereur des Français puisse figurer dans ce rang sublime qu'occupaient indistinctement les Césars dans ces panégyriques adulateurs que Rome nous a légués. Après avoir énuméré les œuvres principales de Canova, il terminait ainsi sa période :

« Grâce à lui, la postérité pourra contempler les nobles traits et la physionomie royale de celle qui enfanta le maître de l'Europe. Avec quelle avidité les regards de nos descendants ne se fixeront-ils pas sur cet autre visage qui respire

l'audace et le génie, sur le visage de CELUI dont la puissance n'a d'autres limites que celles du monde. Oh! quel spectacle, lorsque, cavalier intrépide et ardent, il s'apprête à pousser ses braves au fort de la mêlée! Quelle grandeur et quelle majesté dans son repos, lorsqu'après la victoire on le voit pensif et immobile méditer sur ses triomphes et la puissance de son empire! En le voyant, nos neveux admireront encore cette nouvelle faveur de la fortune qui a permis au conquérant de trouver un second Appelles pour que sa destinée n'eût plus rien à envier à celle d'Alexandre!... »

Nous voilà bien loin du « Napoléon Cromwell, » dont il est question dans certaine lettre adressée à Mme Cicognara. La flatterie semble ici dépasser toutes les bornes et l'on ne saurait pourtant y reconnaître qu'un adroit artifice de langage; car si Giordani exalte la majesté de « Madame Mère, » la grandeur de Napoléon, la beauté des princesses Elisa et Pauline, c'est afin de composer un plus brillant entourage à Canova dont ces personnages s'honorèrent d'être les protecteurs et presque les courtisans. Aux yeux d'un homme aussi attaché à sa patrie que l'était l'auteur de cet éloge, que pouvait-il y avoir de plus admirable en effet que le désintéressement sublime du généreux artiste, qui, pour consoler la péninsule de la perte de tant de chefs-d'œuvre, se refusait obstinément aux offres séduisantes de Vienne et de Paris, et n'usait de son influence sur le premier monarque de l'univers que pour adoucir les infortunes de ses concitoyens? Ce fut une noble vie que celle de Canova, une vie pleine d'émouvants épisodes qui fournissaient une matière incomparable à la plume de Giordani, et ce dernier sut en tirer partie avec une délicatesse digne de celui que David appelait « le Corrége de la sculpture. » Pour peindre les douces vertus de son ami, l'auteur semble lui avoir emprunté ses procédés artistiques, et l'on n'aurait pas moins de peine à découvrir une fausse nuance dans le style de l'écrivain qu'un faux coup de ciseau sur le marbre divin de la Vénus florentine. Canova, nous dit-on, retouchait la nuit avec une patience infatigable les statues auxquelles il paraissait avoir déjà mis la dernière main; Giordani travailla pendant de longues années à ce merveilleux

éloge et plus lent encore qu'Isocrate, il mourut avant d'en voir la fin. Des sept parties qui devraient le composer, cinq seulement ont été achevées, et nous n'avons que le plan des deux dernières pour lesquelles l'auteur avait réservé une foule de curieuses anecdotes.

Les soins qu'il donnait à ce panégyrique ne l'empêchaient pas de se livrer à d'autres travaux du même ordre, et peu de temps après la séance académique dont nous venons de parler, on le vit prononcer à San-Giovanni-in-Monte l'oraison funèbre de Maria Giorgi. Comme son ami Canova, Giordani aimait passionément les femmes; non de cet amour grossier que réprouvent à la fois la morale et le bon goût, mais de cet amour délicat et désintéressé que la grâce et la beauté inspirent à ceux qui ont au cœur l'instinct de l'idéal. De tous les éloges écrits par Giordani, celui de Maria Giorgi est peut-être le plus parfait parce qu'on y sent résonner cette note attendrie qui est moins marquée dans ses grandes harangues officielles, tandis qu'en ces quelques pages émues l'âme de l'écrivain sympathise visiblement avec celle de l'artiste inspirée moissonnée dans sa fleur. Grave et simple au début lorsqu'il raconte les belles années de Maria, le ton de l'orateur s'élève par degrés et il trouve des accents déchirants pour peindre les derniers moments de cette femme, qui, près de succomber à d'atroces douleurs, demandait une consolation suprême à l'art qui avait fait le charme et la gloire de sa vie. Maria Giorgi fut sereine et forte en face du trépas, et en lisant l'éloge de son panégyriste, on se rappelle ces touchantes paroles de Bossuet : « Madame fut douce envers la mort. »

L'oraison funèbre de Maria Giorgi et l'importante biographie d'Innocenzo Francucci, restée inachevée comme celle de Canova, furent les derniers travaux de Giordani durant la période impériale. Destitué en 1815 et forcé de quitter Bologne, il publia dans la *Biblioteca italiana* de Milan une série d'articles critiques remarquables sans doute, mais qui n'occupent pourtant qu'un rang secondaire dans l'ensemble de ses œuvres. On sent trop qu'ils ont été écrits sous le regard soupçonneux des censeurs autrichiens, qui voyaient dans toute supériorité même littéraire un danger

pour l'État. Aussi le grand écrivain eut-il hâte de secouer cet indigne joug. Revenu dès 1817 dans son pays natal, le microscopique duché de Parme, il entreprit de lutter plume en main contre la tyrannie impériale qui se servait de Marie-Louise comme d'un prête-nom, et pendant trente ans, il composa des pamphlets où l'on trouve tour à tour l'ironie mordante de Courier et l'éloquence vengeresse des dernières *Provinciales*. Mais ces petits chefs-d'œuvre, que les Italiens lisent encore avec admiration, ont surtout un intérêt local et nous ne saurions les analyser sans entrer dans des développements préliminaires hors de toute proportion avec le cadre de cet ouvrage. Pour indiquer un des aspects du talent de Giordani, j'aime mieux citer ici l'ingénieux début d'un article en forme de lettre sur la Psyché du fameux sculpteur Tenerani :

« J'ai connu dans la maison de Mme Carlotta Lenzoni, et j'ai vu plusieurs fois une jeune personne de quatorze ans remarquablement belle, et bien faite pour attirer les regards. Il est impossible de contempler ce visage sympathique sans éprouver un violent désir de le revoir. Quant à se faire écouter de cette enfant, quant à jouir de ses entretiens, il n'y faut pas songer, tellement est profonde la mélancolie qui l'accable en lui donnant un charme de plus. Elle fait souvent l'objet de nos discours, mais personne n'est assez hardi pour lui adresser la parole, car qui pourrait se flatter de guérir cette âme inconsolable, cette créature si belle et si jeune qui a épuisé déjà les amertumes de la vie? Quelles joies l'avenir lui tient-il donc en réserve? Nous pouvons lui promettre que si elle n'est point heureuse, bien des cœurs seront blessés du même coup, mais qui peut garantir des jours prospères à celle qui a subi dès son aurore tous les coups de l'adversité! à celle dont la touchante beauté et la grâce ineffable n'ont pu attendrir le destin! Combien de fois n'ai-je pas désiré que vous la vissiez, ma bonne et belle Adélaïde, car douée comme vous l'êtes d'un cœur excellent, vous eussiez compris son silencieux désespoir, et je ne doute pas que vous fussiez devenue son amie. Mes regrets ont redoublé lorsque par l'intermédiaire de Mme Lenzoni, j'ai pu connaître le père même de cette en-

fant, lequel m'a paru tel qu'on me l'avait dépeint et que je me le représentais, c'est-à-dire très-digne d'avoir une fille semblable. Cet homme qui a autant de génie que de cœur, n'est autre que Pierre Tenerani, qui a donné au monde un ange sous le nom de Psyché... »

On ne pouvait louer plus agréablement l'œuvre d'un statuaire, et l'on trouve quelques-unes de ces pages charmantes dans tous les articles artistiques de Giordani, qu'il ait à parler comme ici du digne héritier de Canova ou du fier Bartolini, de l'estimable peintre Rossi ou de ses triomphants émules Landi et Camuccini. Il a particulièrement excellé dans cette branche de la philosophie qu'on appelle l'esthétique, et l'on ne ferait que lui rendre justice en disant qu'il a été pour ses compatriotes ce que fut pour nous Quatremère de Quincy. Ce n'est pas seulement en effet dans ses biographies inachevées de Francucci et de Canova, ou en d'autres études fort courtes pour la plupart, que Giordani a montré un sentiment exquis du beau, il a été en outre l'inspirateur du grand ouvrage de Cicognara, et l'on sait que cet écrivain se bornait le plus souvent à encadrer dans son texte les innombrables notes que lui adressait son ami. Mais pour se faire une idée complète du panégyriste de Napoléon, il ne suffit pas d'étudier les œuvres qu'il publia ou laissa publier de son vivant, et il devra un magnifique regain de popularité à sa précieuse correspondance que le consciencieux M. Gussalli a récemment mise au jour : ces huit gros volumes forment un vaste répertoire ouvert aux investigations des lettrés de notre temps; c'est une espèce de chronique semée de passages spirituels ou émouvants sur Canova et Chaudet, Lamartine et Lord Byron, Foscolo et Leopardi, Courier et Lamennais, Giusti, Manzoni, Gioberti, etc., etc. Les anecdotes abondent et il en est de fort jolies concernant les Bourbons et les Bonaparte, l'empereur François et le pape Pie IX. Pour apprécier cet *Epistolario* à sa juste valeur, il faut absolument le lire; je ne puis cependant me dispenser d'en citer quelque chose et j'en extrais deux fragments, l'un divertissant et légèrement satirique, où il est question de Lamartine, de Mme Sophie Gay et de sa fille; — l'autre, sérieux et attendri, qui concerne la famille exilée de Napoléon :

« J'ignore si tu as vu à Naples la *muse française*, Delphine Gay. Le hasard a voulu que je dînasse hier avec elle, chez la bonne reine Julie [1]. Voici la liste des convives : la reine, sa fille, son gendre, les deux *Gauloises*, — comme eût dit Alfieri, — et moi. Le soir, il est venu du monde, et la Muse, sur les instances de la reine, a récité quelques-uns de ses vers ainsi que des fragments d'un poème qui doit avoir dix chants sur la Madelaine. Je tiens du prince, que la mère et la fille sont dévotes, — dévotes !! je ne l'eusse pas imaginé, mais il paraît que c'est aujourd'hui la mode entre Gaulois et Gauloises. — L'idole, l'Apollon de Delphine, c'est *M. Alphonse*, « lequel me représente à moi aussi Apollon, non pas celui du Pinde, mais le Dieu qui préside au mystérieux sanctuaire de Delphes. Il m'est impossible en effet, de rien comprendre à la poésie de Lamartine. Delphine, au contraire, me paraît l'entendre à demi-mot. Quant aux vers qu'elle nous a lus, je les trouve clairs, faciles, délicats, et ils m'ont plu autant que des vers français puissent me plaire, ce qui n'est pas beaucoup dire. En déclamant, elle levait les yeux vers le ciel, et il y avait dans l'expression de ce regard un mélange de dévotion et d'amour. Tu sais que Madelaine, avant de se donner au Sauveur, sacrifia longtemps au diable ; l'amour, en conséquence, n'est pas absent de ce poème sacré. *Madelaine* nous a fait entendre d'autres poésies « amoureuses, » et a montré, en somme, une grande expérience « des choses du cœur. » La foi nous ordonne de croire que Delphine est vierge, ne fût-ce qu'en sa qualité de Muse, mais un œil profane attribuerait volontiers une triple maternité à cette grande fille blanche, blonde, aux formes accusées, à la gorge saillante. La mère est une infatigable babillarde... »

Cette lettre persiffleuse n'est sans doute pas de nature à plaire à des lecteurs français, mais elle est honorable pour le caractère de Giordani, qui usait strictement de son droit, en rendant dédain pour dédain au détracteur de Dante, au poète orgueilleux qui, accueilli avec bienveil-

[1] Veuve de Joseph Bonaparte.

lance dans la patrie de Manzoni et de Leopardi, jetait l'insulte à cette terre qui produisait encore des géants, et où « au lieu d'hommes, il ne trouvait, disait-il, que de la poussière humaine. » L'outrage appelle l'outrage et si le doux chantre d'Elvire a lu l'*Epistolario*, il a dû profondément souffrir en se voyant préférer le piquant auteur de *Napoline.*

Notre second fragment est d'un tout autre genre, et le sentiment de sympathique mélancolie dont il est rempli fût allé au cœur de M. de Lamartine lui-même :

« Au printemps de l'année 1820, j'avais passé quelques journées charmantes sur les monts et sur la plage de Seravezza : c'est un des lieux les plus aimables qui soient au monde, et notre cercle, plus que choisi, se composait de la divine Juliette, de Napoléon, ce brave et beau jeune homme, et de sa femme, la princesse Charlotte. On ne saurait imaginer une plus intime et plus joyeuse amitié que celle qui nous unissait tous les quatre. Un jour, à la suite d'une pénible excursion, nous nous trouvâmes sur un rocher disposé de telle façon que, sans changer de place, nous dominions du regard une gracieuse vallée, vrai jardin d'Arcadie, — d'horribles précipices comme on en voit en Suisse, — et la nappe azurée de la Méditerranée. Après avoir longtemps contemplé ces magnifiques horizons, nous descendîmes vers la mer, et là, armés de petites baguettes, nous nous amusions à tracer sur le sable humide nos noms et ceux des personnes qui nous étaient chères. Arrivait une vague qui balayait ces inscriptions; le sable était à peine remué, mais nos grandes lettres disparaissaient au contact des flots. Je ne disais rien, mais j'avoue qu'en ce moment j'étais vivement préoccupé de l'instabilité des choses humaines, et je faisais l'application de ma triste pensée aux admirables débris d'un admirable empire. N'avais-je pas sous les yeux l'élite de la cour impériale, réduite maintenant à une condition pareille à la mienne, et consolée par le témoignage de mon amitié! L'idée ne me vint pas pourtant, ou peut-être la repoussé-je: — Que ces beaux jours ne reviendraient plus, et que cette société allait se voir dispersée. Quelques mois s'écoulent et je pars pour l'exil;

l'année n'était pas écoulée, et nous avions à pleurer sur ce prince si beau, si généreux et si bon, que sa naissance destinait à porter le sceptre... Il mourait à vingt-cinq ans, après une maladie de quatre jours. Réunions charmantes et que nous ne retrouverons plus! Notre hôte, si aimable et si jeune, mourait lui aussi et laissait des affaires en désordre... »

Ceux que les Dieux aiment meurent jeunes, dit le poète antique; Giordani devait survivre près de trente années à tous ces nobles personnages, pleins de jeunesse et d'avenir. Il s'éteignit en 1848, le cœur attristé par les récents revers des armes italiennes, mais en emportant au fond de la tombe les regrets universels de ses concitoyens, qui avaient salué en lui le type du *perfetto scrittore*, dont il nous trace le portrait dans un de ses écrits.

CHAPITRE HUITIÈME.

Suite du même sujet. — Pindemonte et ses *Elogi*. — Foscolo prosateur : — Discours pour le congrès de Lyon. — Discours sur l'origine de la littérature. — Essais sur Dante et Boccaccio. — La traduction du voyage sentimental. — L'*Epistolario*.

Après Giordani, le grand maître en fait de style, ce sont les illustres poètes de cette époque qu'il faut citer au premier rang des prosateurs. Nous ne parlerons point ici de Monti, dont la célèbre *Proposta* ne fut publiée que sous la Restauration, et, avant de passer à l'analyse des *Prose* de Foscolo, nous devons une courte mention aux *Elogi* de Pindemonte. Plus sérieux, et surtout plus solide que son titre ne semble l'indiquer, ce livre se compose d'une série de charmantes biographies, où l'auteur, se constituant le Plutarque de sa chère Vérone, raconte la vie et apprécie les ouvrages des littérateurs éminents que cette grande cité a produits. On voit, en le lisant, que le noble et sympathique écrivain avait une sorte de culte pour la mémoire de ses paisibles héros, et ce culte il réussit à nous le faire partager. Ces *Elogi* n'ont heureusement rien de commun que le titre, avec ces discours ampoulés où Thomas, imitant les rhéteurs du Bas-Empire, nous peint sous de fausses couleurs et avec une fatigante monotonie Marc-Aurèle, Descartes ou le maréchal de Saxe. Pindemonte, au contraire, nous parle d'hommes qu'il a connus ou dont le souvenir était encore vivant dans sa ville natale, et pour être d'admirables œuvres d'art, les biographies de Maffei ou de Spolverini n'en sont pas moins des portraits rigoureusement

exacts, où la fidélité est poussée jusqu'à l'extrême scrupule. Fort diverses par l'étendue comme par le sujet, les *Vite* qui suivent offrent presque toutes un intérêt très-vif, et là où la matière semble manquer au narrateur, il excelle à combler ce vide apparent par de belles et profondes analyses morales, auxquelles semblait se complaire son âme religieuse et mélancolique. Grâce aux pieux offices de Pindemonte, — Pompei, Torelli, et d'autres encore, qui ont peu écrit ou qui furent plus grands que leurs œuvres, conserveront une place honorable dans les fastes de l'Italie moderne, et le livre qui sauvera leur nom de l'oubli peut lui-même être considéré comme un remarquable essai dans un genre littéraire des plus difficiles.

Transparente et limpide dans ces *Elogi* comme l'âme de Pindemonte, la langue italienne prend un aspect tout différent sous la plume de Foscolo : son style tendu, parfois heurté et convulsif, est celui d'un athlète né pour la lutte et en quête d'une arme de combat. Chez lui du moins, ce penchant à l'exagération n'était pas fils de l'impuissance, car en ses moments d'apaisement, le poète savait mettre de côté sa prose batailleuse et trouver des accents plus doux pour peindre des sentiments plus tempérés. Il faut pourtant convenir qu'en 1799 cette première *manière* excessive mais pittoresque était en parfaite harmonie avec les circonstances. Jouet jusque-là de la politique, Foscolo allait être maintenant celui de l'amour. Épris d'une charmante personne qui ne répondit à ses violentes ardeurs que par une affection platonique, il fut par avance le héros de cette douloureuse histoire qu'il raconta bientôt dans un roman fameux, où il n'y a guère d'inventé que le suicide du dénouement. L'*Epistolario* contient, à cette date, deux lettres à Isabelle Roncioni qui ressemblent à des fragments détachés de *Jacopo Ortis :*

« Mon devoir, disait-il, et plus encore, ma destinée, m'ordonnent de partir. Peut-être reviendrai-je... Si le malheur et la mort ne m'éloignent pas à jamais de cette terre sacrée, je viendrai respirer l'air que tu respires, et déposer mes os sur ce sol qui t'a vue naître... »

Et la lettre continue sur ce ton, en un style haché et

comme entrecoupé de sanglots. Lorsque le poète aura recouvré un peu de sang-froid, il recueillera ses impressions et il écrira des pages brûlantes, que d'un bout à l'autre de l'Europe les cœurs désespérés liront avidement. Les critiques d'Allemagne et d'Italie ont discuté longtemps pour savoir si ce roman était une simple imitation de *Werther;* mais cette question pourrait à peine être posée sérieusement aujourd'hui : il y a entre les deux ouvrages autant de différence qu'entre les amours de Goëthe et ceux de Foscolo. Dans *Werther*, le suicide est une conclusion ajoutée après coup ; dans *Ortis*, tout conduit à un dénouement funeste, et l'exaltation de l'auteur est telle dès les premières lignes qu'on se demande comment il pourra faire pour se maintenir à un pareil diapason. Dans Werther, ainsi qu'on l'a justement remarqué, ce n'est pas le désespoir, c'est plutôt « l'ivresse bouillonnante et la joie » qui président à la conception du roman ; le livre de Foscolo, fruit d'un accès de délire éloquent, amené par un concours étrange de circonstances douloureuses, est une œuvre malsaine. L'amour, tel que l'entend le faux Ortis, n'est, à y bien voir, que la débauche plus ou moins revêtue de poésie, et certaine lettre adressée à une dame de Milan révèle dans celui qui l'écrivit un grand fond d'égoïsme et de fausse délicatesse :

« Moi me marier ? O ma bonne amie ! il n'y avait au monde qu'une seule vierge qui *fût digne de m'épouser;* elle m'aimait et je lui avais appris à aimer. Je le regrette, car je n'ai fait que l'initier à la douleur, et c'est à moi qu'elle doit les nouvelles angoisses et les rêves pénibles qui troublent son sommeil... Pourquoi d'ailleurs me marier ? Je suis pauvre et je ne voudrais ni *compromettre mon indépendance* en épousant une femme riche, ni faire le malheur d'une femme pauvre en partageant ma misère avec elle... »

Foscolo était décidément de ces gens que le bon Gorgibus a peints au naturel et qui préfèrent « débuter par le concubinage ; » qui laissent à leurs maîtresses comme gages d'amour des enfants dont ils ne s'occupent plus, et qui, pour se donner des émotions, s'amusent à broyer des cœurs au hasard en invoquant pour excuse une passion de

tête dont ils connaissent mieux que personne la fragilité et le néant. Comme « bourreau de femmes, » Foscolo fut le digne pendant de Chateaubriand, et c'est à lui d'ailleurs qu'on doit cette cruelle définition de l'amour : « lequel n'est autre chose que le résultat d'inévitables ténèbres corporelles qui se dissipent d'elles-mêmes plus ou moins tard. »

Nature énergique et susceptible de brillants réveils, il se retrouvait tout entier dans l'intervalle de ces liaisons absorbantes mais passagères qui se succédèrent, sauf de courtes interruptions, tant que l'âge et l'infortune n'eurent pas apporté leur calmant à cette effervescence juvénile. Indifféremment poète, érudit ou publiciste, il écrivait en même temps l'ode passionnée *All'amica risanata*; le savant *Commentaire sur la chevelure de Bérénice*; et la fameuse *Orazione a Bonaparte*, où la flatterie se dissimulait sous un langage austère, un peu raide dans sa solennité. Quelques années plus tard, il montra autant de talent et plus d'indépendance en prononçant à Pavie son éloquent discours *Dell' origine e dell' uffizio della letteratura*. En Italie comme en France, Napoléon aimait à être loué, et vu la réputation dont jouissait Foscolo, le prince Eugène et ses ministres eussent tenu particulièrement à ce qu'il consacrât une partie de son discours à l'éloge du conquérant. Il avait en perspective la décoration de la Légion d'honneur, peut-être aussi la conservation de sa chaire qu'il était question de supprimer, et, pour mieux le dompter, le ministre Vaccari s'était servi d'un intermédiaire qu'on croyait irrésistible, cette charmante Elena Bignami, que dans un bal de la cour à Milan, l'empereur avait proclamée « la plus belle parmi tant de belles. » Foscolo fut invincible, mais pour savoir combien ce magnanime effort dut lui coûter, il faut lire la lettre du 24 mai 1809, où il annonce à un ami le départ d'Elena qui était restée à Pavie une semaine entière sous le toit même du poète.

En dehors de ces travaux d'érudition ou de ces compositions d'apparat, en mettant à part quelques articles critiques insérés dans divers recueils, tous les écrits en prose que Foscolo publia sous l'empire appartiennent au genre du pamphlet. Attaqué avec acharnement par les journa-

listes milanais lors de l'apparition des *Sepolcri*, il fut surtout blessé des épigrammes d'un certain abbé Guillon, arrivé à Milan à la suite de l'armée française et qui dirigeait le plus important recueil littéraire de la Lombardie, le *Giornale Italiano*. Ce pauvre prêtre défroqué avait malheureusement affaire à plus fort que lui et il sortit tout meurtri des mains de Foscolo qui, dans sa *lettre à M. Guillon*, remit rudement à sa place son imprudent et débile adversaire :

« Cette réfutation, écrivait-il, ne m'a point été dictée par l'amour-propre d'auteur, mais par le sentiment de l'honneur national. M. Guillon s'attaquait sans pitié à tous nos écrivains et les injuriait au hasard. C'est une lâcheté, je l'avoue, de s'élancer l'épée au poing sur des chiens de son espèce, mais il faudrait une patience de capucin pour leur permettre d'aboyer à leur aise : mon opuscule a fait surgir femmes, enfants et abbés, des maisons, des colléges et des séminaires, et l'ennemi a été assailli par une grêle de pierres. Depuis ce jour, il laisse en paix les auteurs italiens vivants ou morts, et je vais me taire à mon tour... »

Mais on eût pu dire des détracteurs de Foscolo : *Uno avulso non deficit alter*; aussi cédant aux instances d'un ami jaloux d'accaparer pour son journal un pareil collaborateur, passa-t-il promptement de la défensive à l'offensive. Le célère docteur Rasori venait de fonder, sous le titre d'*Annali di scienze e lettere*, un des meilleurs recueils scientifiques et littéraires qu'ait jamais possédé l'Italie, et Foscolo ne résista pas longtemps à la dangereuse tentation qui lui fut offerte de satisfaire en toute liberté son goût pour la critique. Il était du nombre de ces écrivains qui, une fois la plume en main, ne savent plus se contenir et n'épargnent à personne les vérités blessantes sinon les reproches injustes ; et comme on ne prête qu'aux riches, ses ennemis lui attribuèrent sans scrupules une foule d'articles non signés qui pour la plupart appartenaient à ses associés Borsieri, Leoni et Luigi Pellico, et nous trouvons dans le *Corriere milanese* du 15 mai 1810 un assez curieux pamphlet où Lampredi, littérateur estimé en son temps, se fait l'organe des victimes de Foscolo et s'amuse à reproduire le style de son adversaire.

Mais le mordant critique des *Annali* n'avait jamais le dessous en de tels combats, et ce fut pour répondre à cette cruelle diatribe qu'il songea à composer le roman satirique dont il nous parle dans sa lettre du 23 mai, et qui, resté à l'état de fragment, n'en est pas moins une de ses œuvres les plus estimées et les plus piquantes. Nous n'avons que le chapitre 5 qui parut sous ce titre bizarre : « *Récit d'une séance de l'académie des Pythagoriciens*, » titre qui semblerait à bon droit inexplicable à quiconque n'est pas initié aux mœurs milanaises. L'esprit d'association a toujours été singulièrement développé dans la brillante capitale de la Lombardie, et l'on trouve encore sur la place de la Scala, à l'angle qui fait face au théâtre du même nom, une sorte de *café Procope* qui, sous l'empire, servait de rendez-vous aux gens de lettres. Là s'était formée spontanément une académie libre, dite par antiphrase *des Pythagoriciens*, et dont les membres prolongeaient leurs causeries médisantes jusqu'à une heure avancée de la nuit. Foscolo était un des hôtes les plus assidus et les plus remarqués de ce fameux établissement, et l'un de ses confrères nous donne dans la *Biblioteca italiana* les renseignements suivants sur ses étranges allures :

« Quelquefois il allait s'asseoir sur une chaise, et après avoir laissé s'écouler de longues heures sans sortir de sa taciturnité, il se levait et partait comme il était venu, sans faire mine de s'apercevoir du tapage que ses amis faisaient autour de lui. On a dit qu'en agissant ainsi il voulait se singulariser. Il me souvient pourtant que, bien des fois, alors que, plongé dans ses réflexions, il restait immobile, les yeux fixés sur le sol; j'entendais des gens énumérer à demi-voix tantôt les querelles qu'il avait eues dans la journée, tantôt les pertes énormes qu'il avait subies en jouant dans les salons du théâtre, et je crus observer, qu'en général, ces heures de silence obstiné étaient l'indice des tristes réflexions auxquelles le livraient ses passions en lutte. Jeune encore, le cœur plein d'espérances avouées ou intimes, Ugo Foscolo semblait avoir le don d'ubiquité, et partout où il se trouvait, son génie, ses passions, sa voix, sa physionomie, toute sa personne en un mot, con-

couraient à le tirer de la foule sans qu'il eût besoin de se donner aucune peine pour atteindre à ce résultat. »

En dépit de ses défauts et même de ses vices, Foscolo avait été jusque-là généralement aimé et considéré. L'audacieux article sur Pindemonte lui fit beaucoup d'ennemis, et l'opuscule sur les Pythagoriciens transforma les habitués du café de la Scala en autant de guêpes furibondes. Monti, déjà mal disposé depuis quelque temps, prit en cette circonstance une attitude presque hostile, et Foscolo, qui n'aimait point à être prévenu, résolut de rompre le premier. Sa mémorable lettre du 13 juin est une éloquente déclaration de guerre dont nous avons deux textes différents, l'un plus détaillé et plus intéressant, l'autre plus concis et qui semble n'être qu'un abrégé. Il résulte clairement de cet important document qu'entre les deux poètes il n'existait aucun de ces griefs mortels qui séparent les hommes pour la vie. Les blessures qu'ils s'étaient réciproquement faites n'étaient à l'origine que d'insignifiantes piqûres morales qui, soigneusement envenimées par des gens mal intentionnés, finirent par prendre l'apparence d'horribles et incurables plaies. La lettre de Foscolo est d'ailleurs convenable et en certains endroits presque tendre; il explique d'une façon assez plausible tous les torts que Monti se croit en droit de lui reprocher; il expose les motifs de plainte plus ou moins sérieux que lui a donnés ce dernier, et il achève ainsi cette admirable apologie :

« Maintenant, tout en vous pardonnant pour vos torts passés, et en vous priant sincèrement de ne pas vous montrer plus rigoureux pour mes nombreux défauts, je dois vous déclarer qu'il m'est impossible de me fier désormais à un caractère aussi inquiet et aussi crédule que le vôtre, et pour qu'à l'avenir il ne soit au pouvoir de personne de vous irriter contre moi et de troubler votre repos, je n'ouvrirai plus la bouche ni pour vous louer ni pour vous blâmer, et je vous autorise à donner un démenti solennel à quiconque s'avisera de prétendre qu'après le 13 juin il m'est échappé un mot sur votre compte. Si par hasard il vous arrivait d'accueillir en aveugle les rapports d'un délateur qui ne vous fournirait pas de preuves

positives, sachez qu'à mes yeux vous serez le complice du calomniateur. Je n'ignore pas que vous êtes bon, que vous êtes prompt à revenir sur un premier mouvement fâcheux, que vous seriez disposé à me rendre votre amitié ainsi que vous l'avez rendue à tant d'autres, mais je ne saurais m'accommoder de ces arrangements boiteux. Je préfère être oublié de vous pour tout le reste de ma vie, et j'aime mieux satisfaire aux devoirs si délicats qu'impose la rupture d'une ancienne amitié que d'essayer de maintenir à force de diplomatie une concorde déjà troublée par des soupçons réciproques et rendue si difficile par la différence de nos caractères, de nos principes et de nos habitudes... »

Si Foscolo eut les premiers torts dans cette querelle, on ne peut disconvenir qu'une fois la brouillerie devenue irrévocable, sa conduite n'ait été relativement modérée, tandis que Monti se laissa aller à des actes vraiment regrettables. C'est ainsi qu'à un distique assez innocent en somme, et plus ou moins authentique, le vieux poète blessé dans son amour-propre, répliquait par une épigramme sanglante où son jeune rival était qualifié d'escroc. Il y avait sans doute dans la vie de ce dernier des endroits obscurs; il avait, dit-on, emprunté de l'argent à Monti, mais il est à croire qu'en 1810 cette dette avait été remboursée, et d'ailleurs, après avoir fermé l'œil jusque-là sur tous les déportements de Foscolo, il était peu délicat d'attaquer son honneur à propos d'une dispute purement littéraire. Quoi qu'il en soit, l'opinion publique ne tarda pas à prononcer ses arrêts : le fragment sur l'académie des Pythagoriciens obtint un succès de vogue, et si l'on veut avoir une idée vraie des choses, il faut prendre le contre-pied d'une lettre fort connue écrite par Monti à Mustoxidi. Bien loin « d'achever de se déconsidérer » par ses articles de polémique, Foscolo, comme Voltaire, a su faire tourner ses pénibles luttes littéraires au profit de sa gloire, et pourtant la postérité qui ne lira plus les écrits de ses détracteurs, pècherait par excès de crédulité en prenant trop facilement au mot un pamphlétaire puissant mais parfois injuste et cruel.

Son caractère, en effet, s'aigrissait de plus en plus dans cette guerre sans trêve, et la publication de la *Notizia in-*

torno Didimo chierico, qui servait d'introduction à la traduction du *Voyage sentimental*, vint encore enflammer les haines auxquelles il était en butte. Dans cette courte autobiographie, qui est pour ainsi dire le pendant de celle que Chiabrera avait composée cent cinquante ans auparavant, Foscolo parlait peu de lui-même et beaucoup des littérateurs ses contemporains, dont il attaquait la vénalité et la méchanceté. Mais tout en surpassant son illustre devancier, il poussa néanmoins si loin l'imitation, qu'on a pu l'accuser d'avoir inventé certains détails qui lui permettaient de reproduire intégralement les expressions et les passages les plus piquants de Chiabrera.

Cette *Notizia* eut pour complément, en 1815, l'opuscule latin intitulé *Hypercalypsis*, où se trouve cette phrase qui pourrait servir d'épigraphe à l'un et à l'autre de ces écrits: *Interdum num vaferrimus mortalium sit Didimus, interdum num amentissimus dubito.* Voilà bien la note vraie et l'on peut s'en tenir à cette déclaration. L'*Hypercalypsis* fut imprimée à Zurich, aux frais d'un anglais ami de l'auteur, Stewart Rose. Précédé d'une préface en forme de lettre et suivi d'une *clef*, ce court pamphlet est facile à analyser. Il est imité du *Liber memorialis* de Vannetti, comme la *Notizia* est imitée de Chiabrera; c'est une satire contre les lettrés italiens qui, trafiquant du savoir et de la vérité, avaient corrompu la littérature et encouragé l'ambition de Bonaparte. Il y est dit de Foscolo lui-même « que ce personnage imaginaire ayant cultivé les lettres et hanté les lettrés, vu beaucoup de villes, étudié les mœurs d'un grand nombre d'hommes, a compris à la fin la vanité des choses humaines et l'inutilité des voyages et de l'étude. » Le théâtre de la vision est Fizza [1], dans la terre des Araméens, peuple arabe qui, s'il en faut croire quelques érudits, habita l'Étrurie avant la fondation de Rome. Ce fut tout près de là, *in agro qui dicitur Ptomotaphion* [2], que naquit Hieromomos, l'un des trois principaux personnages mis en scène par l'auteur. Les deux autres, l'*homme militaire,* c'est-à-dire Fos-

[1] Nom antique de Florence.
[2] Cimetière pour les animaux.

colo, et la vieille Marguerite, représentent « les honnêtes gens qui s'occupent uniquement de leurs propres affaires et rendent service au prochain toutes les fois qu'ils en trouvent l'occasion. » Le pamphlet antidaté contient, avec le récit des faits et gestes de Hieromomos, des descriptions prophétiques et de mordantes diatribes sur l'état des lettres et sur le régime politique du temps de Napoléon. Monti y est plus maltraité que personne, et en lui lançant ainsi la flèche du Parthe, Foscolo avait sans doute oublié les belles protestations de la lettre de 1811 et ses propres théories « sur les devoirs délicats qu'impose la rupture d'une ancienne amitié. »

Réfugié en Angleterre dès 1816, le poète pamphlétaire se transforma en critique. Ses articles lui étaient payés à raison de 15 guinées (375 francs) par feuille, et s'il ne se fût cru obligé, vu sa mauvaise écriture, de se servir d'un copiste, il eût pu, avec de l'économie, faire face à tous ses besoins. Son premier essai sur *Dante et son siècle* obtint un grand succès :

« On a dit, on a écrit que ce fragment d'article n'était pas une production *italienne*, *française* ou *anglaise*, mais une production *européenne*, et au lieu de 15 livres sterling par feuille, on m'en a envoyé 32, en me priant, en me conjurant de donner une série d'articles sur la littérature italienne, en commençant par le XII[e] siècle pour ne finir qu'avec le nôtre, et l'on est allé jusqu'à m'offrir 2 guinées par page[1]... »

Ce travail sur Dante fut suivi du bel essai sur Pétrarque, écrit à la prière de cette belle et sympathique Callirhoé, qui sut inspirer au poète la seule passion délicate et vraiment tendre qu'il eût éprouvée en sa vie, amour platonique bientôt brisé par la mort. Plus tard, lorsque les années de détresse furent venues; il écrivit pour le libraire Pickering son commentaire sur la *Divine Comédie*, en tête duquel se trouve le *Discorso sul testo di Dante*. Fort inférieur à l'essai sur Pétrarque, le *Discorso* porte des traces évidentes des fâcheuses préoccupations auxquelles l'auteur était en proie

[1] Lettre du 13 mai 1818.

en l'écrivant, et fut jugé sévèrement par la presse italienne. Ce n'est en effet qu'une remarquable improvisation où abondent les aperçus profonds et lumineux, mais aussi les hypothèses hasardées, les tirades déclamatoires, et les passages obscurs. Le style, en particulier, laisse beaucoup à désirer, car on y sent presque partout l'effort, et ce n'est qu'à titre d'exceptions que la critiqne pourrait signaler çà et là de belles pages sur Francesca da Rimini, sur les affections intimes de Dante, ou sur la retraite du poète chez Cane della Scala. On s'oriente avec difficulté au travers de cet épais fouillis, mais ici c'est au résultat qu'il faut s'attacher en définitive, et parmi les ouvrages consacrés à l'interprétation de la *Divine Comédie*, il n'en est qu'un très-petit nombre qu'on puisse lire avec moins de fatigue et plus de profit.

C'est à ce travail sur Dante, complété par ses deux autres essais sur Pétrarque et sur Boccace, que se réduisit dans l'exécution le vaste projet conçu par Foscolo, lors de son arrivée en Angleterre, et qui consistait à publier à Londres une édition critique des principaux classiques italiens du premier ordre, laquelle n'eût pas compris moins de trente-six volumes. Mais, parmi les ouvrages qu'il écrivit à cette époque, il faut citer son traité sur le *digamma éolique*, traité ingénieux et savant, qui fit fureur à Oxford et à Cambridge, et qui lui valut quelques fonds, sottement employés à la construction du fameux Digamma-Cottage. Il retrouvait ainsi comme érudit, même en ces jours de déclin, quelque chose du succès qu'il avait dû à sa *Chioma di Berenice*; et pourtant, en dépit de témoignages accumulés, son talent de prosateur était contesté jusqu'à ces derniers temps. Si la *Crusca* florentine avait adopté comme *testo di lingua*, la belle traduction du voyage sentimental, d'autres blâmaient avec raison, dans les discours politiques ou académiques, un style toujours apprêté, souvent tendu et fatigant. Mais c'est surtout dans l'*Epistolario* qu'il faut chercher la vraie prose de Foscolo, cette prose à la fois si spontanée et si profondément italienne. Si l'on met à part le troisième volume, qui se compose presque exclusivement de lettres écrites en anglais, on trouvera dans les

deux premiers de nombreux modèles de tous les genres de style, et le naturel le plus parfait joint à l'élégance et à la correction. En lisant ces pages improvisées et qu'anime partout le souffle de la passion, on se sent en présence d'un de ces confidents de la Muse qui, dans leurs chutes les plus lamentables, ne touchent pourtant jamais complétement la terre, et mieux que cette humble pierre qui, dans le cimetière de Chiswick, recouvre les cendres du poëte, ce précieux monument littéraire élevé récemment à sa mémoire par des mains pieuses, la protégera dans l'avenir, et appellera sur elle le respect et la pitié, sinon la sympathie.

CHAPITRE NEUVIÈME.

Historiens italiens sous l'empire. — Vincenzo Coco : — Essai historique sur la révolution de Naples. — Botta : — Histoire de la guerre de l'indépendance des Etats-Unis. — Micali : — Histoire des anciens peuples de l'Italie.

Parmi les genres si divers de compositions en prose, il en est un, et le plus important qui, en Italie, au commencement du siècle, n'a été cultivé que par un très-petit nombre d'écrivains. Je veux parler de l'histoire et de trois historiens inégalement célèbres, Vincenzo Coco, Botta et Micali : un philosophe, un rhéteur, un érudit. Moins connu que ses deux contemporains, Coco leur est infiniment supérieur, sinon comme arrangeur de phrases, au moins comme penseur, car il y a entre lui et Montesquieu, entre lui et ses compatriotes Vico et Filangieri, une évidente parenté intellectuelle. Né à Naples en 1770, il n'avait pas encore trente ans lorsqu'il fut impliqué dans les poursuites que les agents féroces de l'imbécile Ferdinand dirigèrent contre toute la partie éclairée de la population, et dans son exil de Lombardie, il écrivait au lendemain de la lutte le récit des événements douloureux auxquels il avait assisté, auxquels il avait pris à un certain moment une part assez active.

On a dit, et avec raison, que les émigrés sont des narrateurs suspects, et neuf fois sur dix, la vérité de cette maxime peut être démontrée de la façon la plus péremptoire ; mais il faut tenir compte aussi des exceptions et être doublement reconnaissants envers ceux qui ont su

juger leurs bourreaux avec impartialité. Coco appartient à cette élite d'honnêtes gens, qui semblent avoir adopté pour devise ce texte des codes modernes de l'Europe : « Toute la vérité, rien que la vérité. » Il parle de Ferdinand et de Caroline avec plus de sang-froid que n'en conservait Tacite en écrivant la vie de ces empereurs : « *Nec injuria nec beneficiis cogniti,* » et c'est avec la tranquillité d'un historiographe officiel qu'il expose en cinquante chapitres les vicissitudes de cette époque agitée, qui commence en 1793 et s'achève en 1799, par le triomphe momentané de la réaction en Italie. Cet ouvrage, où — contrairement à l'usage en vogue, — les récits guerriers tiennent très-peu de place, s'ouvre par un remarquable tableau de la révolution française qui fut le point de départ de tous les bouleversements que l'Europe a subis de nos jours; l'auteur décrit ensuite l'état de l'Italie à la veille de la paix de Campo-Formio, et arrive à l'important chapitre IV, intitulé : *la Reine*. Après nous avoir initié aux antécédents de cette princesse, nous avoir dépeint son génie intrigant et la surexcitation morale que lui causa la nouvelle de l'attentat du 21 janvier, il nous montre l'attitude de la cour napolitaine au moment où elle allait jeter le gant à la puissante république française :

« La cour de Naples était le séjour de l'irrésolution, de la lâcheté, et par une conséquence forcée, de la perfidie. Le roi et la reine étaient d'accord sur un seul point, car ils haïssaient également la France. Mais ce sentiment violent ne tirait point le roi de son indolence, tandis que la reine s'abandonnait à des transports fébriles ; l'un se serait contenté de rompre toutes relations avec les républicains, la reine eût voulu les exterminer. Au moment du péril, le roi prenait conseil de sa crainte et plus encore de son indolence, mais au premier retour de fortune et par suite de cette même indolence, il abdiquait de nouveau entre les mains de la reine... »

Ces quelques lignes contiennent en résumé toute l'histoire de la révolution de Naples et l'on trouve dans ce même chapitre un beau portrait d'Acton, « ce grand homme qui avait su comprendre que dans le royaume la reine était

9.

tout et que le roi n'était rien. » Sous l'impulsion de cet intrigant, qui joignait à la plus profonde incapacité la perversité la plus complète, la situation déjà si critique de la monarchie napolitaine s'aggrava promptement, et l'historien expose à merveille la progression croissante du mécontentement dans les rangs de la bourgeoisie. En 1792, les ennemis du gouvernement étaient peu nombreux :

« ... Quelques adolescents enthousiastes, follement épris des théories nouvelles et qui, recevant les journaux français, ne se contentaient pas de causer entre eux des événements, mais faisaient confidence de leurs aspirations à leurs maîtresses, voire même à leurs perruquiers. C'était là tout leur crime, et des jeunes gens sans fortune, sans crédit, sans considération aucune, ne pouvaient rien tenter de sérieux. On créa néanmoins un tribunal de sang qui les poursuivit à outrance comme s'ils eussent déjà massacré le roi et renversé la constitution... »

Ce ne fut là que le commencement de l'horrible persécution qui désola les provinces Napolitaines et dont l'épouvantable « terreur » parisienne offre le pendant exact. Les monstres se ressemblent sous toutes les latitudes ; mais il ne faut pas oublier que Robespierre et Marat lui-même se rattachaient à l'humanité par quelques vertus qui avaient survécu en eux à l'immense désordre moral auquel ils étaient en proie, tandis que pour trouver des rivaux aux sicaires de l'exécrable Acton, il faut remonter au règne de Tibère et à l'infâme Séjan. A Naples comme à Rome, on vit des victimes courageuses s'illustrer à leurs derniers moments, et cette politique insensée autant qu'elle était voilente, produisit ses fruits naturels : En 1798, lors de l'arrivée des Français, la grande majorité des citoyens instruits était républicaine, et pour ramener les Bourbons, il ne fallut pas moins que l'impéritie du Directoire et les exactions des ignobles Verrès qu'il expédiait en Italie à la suite de l'armée de Championnet. Bien qu'ami de la France, Coco parle avec une juste sévérité des abus qu'entraîna l'arrivée de nos soldats dont il décrit les triomphes avec tant de feu. Républicain, il reconnaît avec impartialité les fautes commises par le gouvernement provisoire, fautes qui du

reste eurent presque toutes la nécessité pour excuse, car il fallait avant tout satisfaire la rapacité et s'incliner devant les ordres des conquérants étrangers. Après les revers de nos troupes en Lombardie, l'arrêt de la république parthénopéenne était prononcé d'avance; elle n'avait ni armée ni finances, et dut succomber sous l'effort des masses de brigands que soudoyait Caroline et qui étaient moins pervers encore peut-être que leur indigne souveraine. Cette histoire, qui débute par des supplices, se termine par le récit des sanglantes exécutions de 1799, mais le narrateur ne s'écarte pas un instant de cette attitude imposante et calme qui convient à un juge, et en fermant ce livre où, comme dans la tragédie antique, règnent tour à tour « la terreur et la pitié, » le lecteur, admirant le courage des martyrs, reprend confiance dans les destinées de l'humanité qui, dans les jours de crise, trouve de si héroïques représentants.

Plus jeune que l'historien napolitain, le piémontais Carlo Botta qui, d'ailleurs, avant d'entrer dans la carrière des lettres avait commencé par être chirurgien militaire, ne publia son premier ouvrage qu'en 1810, lors du concours Florentin pour le prix décennal fondé par Napoléon. Choisis parmi les membres de l'académie della Crusca, les juges décernèrent la principale couronne au consciencieux Micali, et la *Storia della guerra dell' indipendenza degli stati uniti* n'obtint qu'une mention honorable, récompense insuffisante d'un travail excellent et qui présente le plus vif intérêt. L'insurrection des colonies anglaises de l'Amérique du Nord est, en effet, non pas seulement un des grands événements du XVIIIe siècle, mais une des plus mémorables révolutions auxquelles le genre humain ait assisté depuis six mille ans, révolution dont les conséquences plus vastes encore que celles de notre drame de 89 continuent à se produire avec une puissance de plus en plus irrésistible. Il n'est pas à présumer qu'en écrivant son livre, Botta ait compris toute la portée de la lutte engagée entre la vieille Angleterre et de faibles colonies appelées à devenir la plus florissante nation de l'univers, et il semble s'être placé à un point de vue plus restreint. Les uns ont dit qu'en peignant sous des couleurs, trop flattées peut-être, les citoyens de

Boston et de Philadelphie, il avait voulu flétrir la corruption des Français justement dépouillés de libertés qu'un peuple ne conserve qu'en persévérant dans les vertus qui les lui ont fait acquérir; ces critiques ajoutent que certains portraits, celui de Washington entre autres, renferment des allusions fort reconnaissables à l'insatiable ambition de Napoléon ; mais ce sont là des assertions très-contestables, et il n'est point admissible qu'un homme qui votait si docilement au Corps législatif dont il était membre, fût, alors qu'il prenait la plume, accessible à de pareilles velléités d'opposition. J'inclinerais plutôt à croire qu'entrevoyant dans cette guerre de dix ans dans laquelle deux illustres monarchies telles que la France et l'Espagne furent successivement entraînées, le sujet d'un magnifique tableau historique, d'une importante tragédie qui aurait pour théâtre l'immense océan et les mystérieuses forêts du nouveau monde, il songeait aussi à plaire au glorieux despote qui était alors engagé dans un duel à mort avec la souveraine des mers. Quoi qu'il en soit et quelle qu'ait pu être l'opinion de l'auteur sur des questions brûlantes que la censure ne lui eût certainement pas permis de discuter, il s'acquitta de sa tâche avec talent, surtout avec une exactitude fort surprenante pour ceux qui n'auraient lu que sa *Storia d'Italia*. Après avoir exposé dans ses premiers chapitres l'état politique et social de l'Angleterre et de ses colonies et défini leurs relations réciproques en 1764, il arrive à l'objet du différend et nous montre avec les gradations savantes d'un habile metteur en scène, des points noirs imperceptibles d'abord, et qui, grossissant durant des années, se transformeront en d'horribles nuées d'où sortira la tempête. Ce qui fait l'intérêt principal de ce drame, c'est que le public n'y apparaît pas seulement comme spectateur ou comme victime, c'est que les acteurs ordinaires, rois, favorites et ministres, ou sont totalement absents, ou ne jouent que des rôles secondaires, car nous voyons ici deux peuples en présence avec leurs aspirations opposées. C'est dans les chambres anglaises que se pose tout d'abord la question coloniale, et quelle grave et mémorable discussion que celle qui s'engageait entre Pitt et Grenville, avec Franklin

pour auditeur! Moins gêné qu'il ne le fut plus tard par l'absence de documents, et moins libre aussi de se livrer aux écarts de son imagination, Botta suit pas à pas la marche des délibérations dans les journaux des lords ou ceux des communes, recueils qui composeraient par eux-mêmes une chronique des plus curieuses, et ce ne sera qu'en Amérique et dans une circonstance digne d'être notée, — alors qu'il s'agissait de prononcer sur la scission définitive entre les colonies et l'Angleterre, — que nous le verrons retoucher aux discours de deux orateurs Lee et Dickinson, dont l'éloquence ne lui semblait pas sans doute à la hauteur du débat en litige. Les trois premiers livres sont consacrés aux préliminaires de la lutte qui, sauf à Boston où des démonstrations inquiétantes s'étaient succédé, resta longtemps concentrée sur le terrain parlementaire; mais dans le livre suivant des actes irremédiables commencent à se produire, les milices coloniales font l'essai de leur bravoure encore indisciplinée contre les vieilles bandes du général Gage, et le livre cinquième est un véritable poème épique dont les épisodes sont autant de faits d'armes glorieux pour les jeunes troupes américaines. C'est d'abord le coup de main de Ticonderoga, où se signale le colonel Arnold, que l'auteur traitera plus tard si sévèrement; puis le siége de Boston et la bataille de Breed's-Hill qui, moins encore par le résultat immédiat que par l'acharnement déployé du côté des miliciens, fit bien augurer du succès de l'insurrection. La guerre, en effet, va reprendre à partir de ce moment une vigueur nouvelle, le congrès saura se procurer des ressources de toute espèce, et en donnant le commandement général de l'armée à Georges Washington, il assurera le triomphe de la révolution. Botta, malheureusement, néglige trop l'aspect civil et administratif du régime républicain à ses débuts, et il traite les questions de finance avec la légèreté d'un homme qui n'a pas assez réfléchi sur un mot profond qu'il prend néanmoins la peine de répéter: *Il principal nervo della guerra consiste nella pecunia.* Ces détails minutieux sur l'impôt et le papier-monnaie, détails qui, j'en conviens, eussent paru fastidieux et superflus au public de 1809, constitueraient une source précieuse de

révélations que les lecteurs d'aujourd'hui apprécieraient à leur valeur, eux auxquels tant d'expériences récentes ont enfin appris l'incalculable supériorité, que possède une armée convenablement équipée et régulièrement payée. Mais sous l'empire, la santé et la vie même du soldat étaient comptées pour peu de chose, et il n'est pas surprenant que Botta, qui en qualité de chirurgien avait assisté aux sanglantes batailles de Rivoli et d'Arcole, admette ou excuse comme une nécessité fatale le système de guerre qu'il avait vu pratiquer. Entre les volontaires de Washington et les soldats pillards de Bonaparte, il y avait d'ailleurs au point de vue moral une différence sensible à l'avantage des premiers, qui, luttant presque exclusivement sur leur propre territoire, obéirent toujours à ce mobile patriotique auquel les nations conquérantes restent plus ou moins étrangères; c'était le sang des intrépides puritains de Cromwel qui coulait dans les veines des héros de Trenton et de Princetown, et les excès commis durant la guerre doivent presque tous être mis à la charge de ces mercenaires sans pitié. que le ministère anglais achetait à prix fixe sur le marché allemand. Bien qu'il ait rarement des vues de génie, l'auteur saisit à merveille le caractère des deux peuples aux prises, et il nous dépeint avec vérité les principaux auteurs de ce drame terrestre et maritime : Gage, Howe, Cornwallis et Burgoyne, Rodney, d'Estaing, Arnold, Gates, Lee, Lafayette, Rochambeau, et surtout l'immortel généralissime virginien, qu'il nous montre plus grand encore dans les revers qu'au sein de la victoire. Arrivé aux affaires à quarante-quatre ans, à l'âge où Napoléon fut contraint plus tard de quitter la scène politique, il apportait à l'accomplissement de fonctions si nouvelles pour lui, un dévouement pur de toute vue ambitieuse, de toute considération personnelle et gouverna la chose publique avec cette prudente habileté qui avait présidé à la gestion de son vaste patrimoine. Incapable de découragement parce qu'il était peu accessible aux illusions qui menèrent à leur perte tant d'illustres aventuriers, ne s'écartant jamais de la route du devoir, il envisageait froidement la situation aux heures les plus critiques et trouvait d'inépuisables ressources dans la con-

fiance qu'il inspirait à ses soldats et aux membres du congrès. Lorsqu'il vint au camp en 1775, l'effectif disponible était de quatorze mille cinq cents hommes dépourvus de munitions, et cètte faible armée était sur le point de se dissoudre par suite de l'expiration du plus grand nombre des engagements : tel fut le point de départ d'une brillante campagne qui devait se terminer par l'invasion du Canada et des faits d'armes auxquels resteront attachés les noms d'Arnold et de Montgomerry. L'année suivante, Boston était emportée, les Anglais, chose étrange, étaient battus sur mer comme sur terre, et ces succès étaient dus pour une bonne part au généralissime que Botta nous montre à l'œuvre et déployant l'industrie non pas seulement d'un Davout ou d'un Suchet, mais celle de cet être imaginaire qui s'appelle Robinson Crusoé. Le péril ne faisait pourtant que s'accroître, car en cette même année 1776, qui avait si bien commencé pour la république, les forces britanniques remises sur un pied formidable, allaient écraser à Brooklin des bataillons décimés par la victoire. New-York succombe, Lee est prisonnier, mais les membres du congrès restent impassibles en face du danger : Franklin le rusé « bonhomme » part pour la France, et Washington investi de la dictature arrête à Trenton les hordes étrangères. C'est par le récit de cette bataille que s'achèvent le livre septième et la première moitié de l'ouvrage de Botta. Dans la seconde partie, le théâtre s'agrandit encore, la France et l'Espagne vont se mêler à la lutte. La cause des « insurgents » obtenait en effet la sympathie universelle dans toute l'Europe occidentale, et à la fin de 1776, le colonel Lafayette, qui n'avait alors que dix-neuf ans, venait offrir son épée à la jeune république. Il assista d'abord aux combats malheureux de Brandywine et de Germantown, mais il fut aussi témoin de l'imperturbable sérénité de Washington, au milieu d'une crise qui à bien des gens semblait désespérée et dont on pourra se faire une idée par le tableau que Botta nous trace du camp américain :

« Non-seulement, dit-il, les vivres manquaient, mais toutes les parties du service militaire étaient en souffrance, à tel point que les fournitures les plus indispensables com-

mençaient à faire défaut. L'équipement dont le bon entretien a tant d'influence sur la santé et la bonne humeur du soldat était dans un affreux délabrement : ces hommes nus ou couverts de haillons ressemblaient à des mendiants plutôt qu'à des héros défenseurs de la patrie. Beaucoup d'entre eux avaient une seule chemise, d'autres la moitié d'une, beaucoup n'en avaient point. Quelques-uns, faute de chaussures, cheminaient nu-pieds sur le sol glacé. Ils réclamaient en vain des couvertures qui les protégeassent durant les longues nuits d'hiver, et les maladies, suite de la détresse, se multipliaient d'une manière effrayante. Des soldats en assez grand nombre rendus impropres au service par le manque de vêtements au cœur d'une saison rigoureuse, restaient dans l'inaction sans que les officiers osassent s'en plaindre et cherchaient un abri soit dans leurs baraques d'où ils ne sortaient plus, soit dans les fermes voisines. N'ayant ni lit, ni même un peu de paille pour s'y étendre lorsqu'ils rentraient au camp affamés et transis, les volontaires, habitués à une vie plus douce, succombaient en grand nombre à la fatigue et n'étaient admis dans les hôpitaux que pour y mourir. Ces établissements, en effet, étaient aussi mal tenus que mal approvisionnés et le typhus qui y régnait à l'état permanent ne tardait pas à triompher des tempéraments les plus robustes; les infirmiers n'avaient point de linge et les pharmaciens ne fournissaient guère que des drogues avariées..... »

Cette funèbre description se prolonge ainsi quatre pages durant, et à tous les maux que l'auteur énumère s'ajoutaient encore comme par surcroît l'indiscipline et la désertion. Deux cents des meilleurs officiers avaient déjà donné leur démission, et d'autres, comme Arnold, émus en présence de désastres auxquels ils ne voyaient point de remède, se ressouvenaient de leur origine anglaise et allaient offrir leur concours au chef des forces britanniques. La sagesse et la fermeté de Washington surent pourtant rappeler la victoire sous les drapeaux américains ; il remportait à Montmouth un avantage important, et peu de jours après, d'Estaing arrivait avec sa flotte. A propos de cette intervention française, qui jeta dans la balance des événements un poids

si décisif, il est une question qui se pose d'elle-même aux lecteurs de cette histoire et dont Botta ne semble pas s'être préoccupé, à savoir si Louis XVI n'eût pas mieux servi les intérêts des Etats-Unis en les laissant vider seuls leur différend avec la mère-patrie. S'il est honorable pour la France d'avoir, au prix d'une lutte d'où elle sortit épuisée, contribué à l'émancipation d'un grand peuple auquel appartient l'avenir, n'est-il pas fâcheux pour ce même peuple que l'héroïsme déployé par ses généraux et ses volontaires ait paru insuffisant pour assurer la conquête de son indépendance, et qu'un Rochambeau, personnage honnête et médiocre, soit entré pour moitié dans les triomphes d'un Washington? Sans nous comme avec nous, l'Amérique eût réussi selon toute apparence à secouer le joug de ses oppresseurs, mais Botta se fût difficilement accommodé d'un changement de programme, il y eût trop perdu. Il n'eût pu nous transporter successivement aux Antilles, en France et en Espagne; il eût sacrifié ses beaux récits du combat d'Ouessant et du siége de Gibraltar, ou bien, pour ne pas « gâter » son ouvrage, il se fût plié peut-être à ces misérables expédients que Courier prétend avoir été familiers au vénérable Plutarque. Ici du reste et sans négliger le fond, l'historien piémontais a travaillé son style et imité le langage toscan, avec le soin scrupuleux d'un homme qui jusque-là n'avait parlé que le patois de sa province. Il a même dépassé le but, on peut le dire, et Guicciardini, s'il revenait au monde, n'entendrait qu'à l'aide du dictionnaire certains passages de son contrefacteur. Mais cette débauche d'archaïsme disparaît heureusement dans une traduction, et l'Amérique a rendu justice au mérite de Botta, en faisant à son livre un accueil comparable à celui qu'obtint plus tard l'immortel traité de Tocqueville.

Cette histoire de la guerre de l'indépendance qui est, nous l'avons dit, le meilleur des ouvrages de Botta, fit pourtant dans le monde littéraire une entrée assez modeste, tandis que le grand lauréat Micali se voyait préconisé par toute l'Europe comme un des princes de l'érudition contemporaine. C'est bien le cas de répéter *habent sua fata libelli,* car de cet enthousiasme de 1810, dont nous

trouvons l'expression un peu affaiblie dans un bel article de Lamennais, il ne reste plus qu'une froide estime qui se traduit de loin en loin par quelques éloges accompagnés de fortes réserves. Mais si l'on songe qu'après cinquante ans de recherches, après les admirables publications d'un Niebhur et d'un Vannucci, le livre de Micali est encore bon à consulter, on aura peine à comprendre les critiques bruyantes dont la décision du jury florentin fut l'objet, et l'on ne sera pas surpris de nous voir indiquer sommairement les parties encore subsistantes d'une œuvre qui a moins vieilli que des détracteurs intéressés se sont plu à le dire.

Imprimée d'abord sous ce titre : *L'Italia avanti il dominio rei Romani*, puis refondue en 1832 et remise dans la circulation sous une désignation nouvelle *(Storia degli antichi popoli italiani)*, cette histoire porte l'empreinte d'un patriotisme très-vif, quoique fort éclairé, qui, dans la splendeur des premiers âges, laisse entrevoir à l'auteur les grandeurs à venir en lui inspirant cette foi qui animait Macchiavelli alors qu'il insérait dans son *Arte della guerra* cette noble pensée : « *Questa provincia par nata per risuscitare le cose morte.* » Comme beaucoup d'autres éminents esprits de notre époque, Micali avait une aversion prononcée et raisonnée pour ce peuple romain, avare, dur et grossier, qui détruisit autour de lui tant de germes précieux de civilisation, et il soutient avec une chaleur souvent éloquente la cause sacrée de ces vieilles populations italiennes qui, plus que les ravageurs du monde, étaient dignes d'attirer l'attention de la postérité. Trop jaloux toutefois de donner un fondement solide aux magnifiques épithètes que Virgile prodigue à la terre de Saturne *magna virum....*, l'auteur se trompe lourdement sur la question des origines, et après l'avoir niée complétement d'abord, il n'admet que dans une trop faible mesure l'influence exercée par l'immigration étrangère sur la civilisation des races indigènes, civilisation qu'il étudie pourtant sous tous ses aspects avec la pénétrante sagacité d'un antiquaire consommé. Il était loin sans doute de posséder les connaissances philologiques des Müller et des Fabretti, et il se permet à l'occasion

des hypothèses plus que hasardées, lesquelles ont été justement rejetées plus tard ; mais comme Hérodote, il parle à merveille de tout ce qu'il a pu voir et observer par lui-même, et toute la partie de son livre qui a trait à la géographie de l'Italie-antique sera toujours consultée avec fruit et a servi de point de départ à d'excellents travaux dont les auteurs n'ont pas manqué d'accorder un souvenir reconnaissant à leur illustre devancier.

LIVRE DEUXIÈME

CHAPITRE PREMIER.

Nouvel essor de la poésie. — Œuvres lyriques de Manzoni. — *Il cinque maggio*, — *Marzo* 1821, — *Gl' Inni sacri*. — Disciples de Manzoni : — Cantù et Borghi.

Nous sommes en 1814; l'Italie enveloppée dans les désastres de la France, ne pourra pas comme elle se consoler de ses défaites par l'acquisition de la liberté, et de Trente à Palerme, de hideux oiseaux de nuit vont se partager la dépouille de l'aigle. Il semble que tout est perdu, et pourtant le génie italien, comme un puissant ressort d'acier, va rebondir sous la main qui le presse, et devenue ingénieuse à force de lutter contre une censure soupçonneuse, la pensée nationale saura se frayer une voie au travers des entraves qu'on s'efforcera vainement d'opposer à son irrésistible élan; la police elle-même sera parfois trahie par les agents, ainsi que nous allons le démontrer en parlant des œuvres lyriques de Manzoni.

Bien qu'âgé de vingt-neuf ans à la chute de l'Empire, ce grand poète n'avait encore rien publié qui pût faire présager son admirable génie : ses vers sur la mort de Carlo Imbonati sont ceux d'un excellent disciple de Monti, et le petit poëme d'*Urania* n'atteste pas non plus un talent vraiment supérieur. Mais la secousse libérale qui allait ébranler le monde, devait révéler Manzoni à lui-même, et en 1821, il composait deux magnifiques chants bien dignes de celui

qui venait d'écrire les chœurs de *Carmagnola*. L'ode sur Napoléon, la première en date, n'est guère moins populaire à Paris qu'à Milan, peut-être même a-t-elle été chez nous plus appréciée que la fameuse *Méditation* intitulée : *Bonaparte*, et nous allons à ce propos exposer, sinon résoudre, un des plus curieux problèmes de l'histoire littéraire contemporaine.

Ainsi qu'on l'a fort bien remarqué, il suffit de comparer *Il cinque maggio* à l'ode de M. de Lamartine pour découvrir entre ces deux chefs-d'œuvre un air de famille que rend fort surprenant la différence de nationalité. Loin de disparaître, cette première impression se fortifie si l'on se livre à un examen plus approfondi. Sans insister sur les détails, il est impossible, en effet, de ne pas constater des rapports frappants de similitude entre les strophes 2, 3, 7 et 14 de l'ode française, et les strophes 2, 5, 9 et 14 de l'ode italienne, lesquelles de part et d'autre représentent précisément les passages les plus saillants. Il y a plus : les dissemblances apparentes s'évanouissent à la réflexion ; on compte, il est vrai, 31 strophes dans la pièce française et 18 seulement dans le texte italien, mais il faut remarquer que M. de Lamartine consacre sept de ses strophes supplémentaires à une digression de circonstance sur la mort du duc d'Enghien, digression dont la place était marquée dans une composition française et légitimiste publiée en 1821, et qui en Italie à la même époque eût paru un vrai hors-d'œuvre. Ces strophes mises à part, on trouve dans les deux pièces le même nombre d'idées, et s'il y a un peu moins de vers d'un côté que de l'autre, cela tient à l'extrême concision du style poétique de Manzoni. M. de Lamartine, jeune encore et peu connu à l'étranger, a-t-il imité le travail du poète italien, plus âgé et déjà célèbre en 1821 ? C'est ce que j'ignore ; mais dans cette hypothèse, les dates ont une grande importance, et à ce point de vue, je crois être en mesure d'établir que l'ode de Manzoni est entièrement originale. J'invoquerai un témoignage unique, mais qui emprunte au nom de celui qui me l'a transmis une incontestable autorité, car la lettre qu'on va lire porte la signature de M. Emilio Broglio, qui, depuis cinquante

ans, a reçu les confidences les plus intimes de l'auteur des *Promessi sposi*. Je traduis :

« Lorsque vous me demandez où et quand a paru pour la première fois l'ode fameuse de Manzoni, vous vous montrez clairement atteint d'un défaut que je vous envie et qui n'est autre que votre trop grande jeunesse. Si vous étiez plus âgé, vous seriez mieux informé de la situation de la Lombardie en l'an de grâce 1821, sous le gouvernement paternel de François Ier. A cette époque, la terreur qu'inspirait le nom de Napoléon était encore telle que, dans toute l'Italie autrichienne (étrange association de mots !), on aurait eu peine à découvrir un seul portrait du géant défunt; sa belle statue, œuvre de Canova, était ensevelie dans les souterrains de Brera, etc., etc. Comment concilier avec toutes ces précautions l'indifférence que vous prêtez au pouvoir d'alors à l'endroit de l'ode sur le 5 mai? Bien loin que la publication de cette pièce pût être autorisée, il y aurait eu péril évident à en faire circuler des copies manuscrites. Manzoni savait à quoi s'en tenir là-dessus, instruit qu'il était par l'exemple de son bon ami Grossi qui n'avait pas impunément composé la *Prineide;* aussi résolut-il d'avoir recours à un stratagème. La loi sur la censure astreignait les auteurs au dépôt préalable d'une double copie de leur œuvre, l'une devant leur être rendue avec l'*imprimatur*, l'autre restant consignée aux archives de la police. C'était une formalité fort assujétissante, et l'usage s'était peu à peu introduit de ne déposer qu'une simple copie. Manzoni, — il me l'a dit lui-même, et c'est la seule fois qu'il ait laissé entrevoir qu'il se croyait quelque chose de plus que le premier venu, — Manzoni, à la première nouvelle du grand événement, se sentit tout rempli de sublimes inspirations : *Deus, ecce Deus*.... Il écrivit l'ode en deux jours, la retoucha le jour suivant; puis, sachant que l'impression serait certainement interdite, il présenta deux copies à la censure, dans la pensée, me contait-il plus tard avec un sourire, que très-probablement l'un des nombreux employés de la police cèderait à la tentation, et déroberait le second manuscrit, l'usage reçu de n'en déposer qu'un rendant fort difficile la preuve de la soustrac-

tion. Il ne se trompait pas : la censure refusa à Manzoni l'autorisation qu'il sollicitait; mais dès le lendemain, l'ode condamnée circulait dans la ville, elle était dans toutes les mains par le fait même de la police, et sans que l'auteur courût le risque d'un procès criminel. J'ajouterai avant de finir, et je tiens ce détail de l'excellent Rossari, ami et médecin de Manzoni, j'ajouterai que le poète fut sous l'impression d'une fièvre nerveuse pendant les trois jours qu'il employa à la composition de son chef-d'œuvre... »

La déposition de M. Broglio est décisive à mon sens en ce qui concerne Manzoni; écoutons maintenant M. de Lamartine, qui, dans son édition annotée des *Méditations*, écrit les lignes suivantes au sujet de son ode sur Bonaparte: « Cette Méditation fut écrite à Saint-Point, dans la petite tour du nord, au *printemps* de l'année 1821, *peu de mois* après qu'on eût appris en France la mort de Bonaparte à Sainte-Hélène... »

C'est là le langage d'un homme qui, n'ayant sur la conscience aucun crime littéraire, ne prend pas la moindre précaution contre la malignité publique, et ne s'inquiète nullement des chicanes qu'on pourrait lui adresser sur sa chronologie. Un fait pourtant reste acquis à la discussion, c'est que la *Méditation* de M. de Lamartine a été composée deux mois au moins après l'ode de Manzoni, laquelle était certainement connue en France dans le courant de l'été de 1821. N'eussions-nous pas d'ailleurs le témoignage de M. Broglio, il suffit de lire le *Cinque maggio* pour y reconnaître l'œuvre d'un puissant esprit puissamment surexcité. Le début de la pièce française est fort beau sans doute, mais c'est un début élégiaque inspiré par la mélancolie plus que par l'enthousiasme, tandis que le lecteur se sent enlevé à une prodigieuse hauteur dès les premiers vers de l'ode italienne :

Ei fù, siccome immobile
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro,
Cosi percossa, attonita,
La terra al nunzio sta...

Après avoir achevé dans la seconde strophe le développement de cette solennelle pensée, le poète fait un retour sur lui-même comme pour établir son droit de juger une éternelle mémoire, et avec ce bonheur d'expression qui n'appartient qu'à lui, il nous dépeint sa noble Muse

Vergin di servo encomio
E di codardo oltraggio

qui peut bien parler devant le cercueil du conquérant qu'elle n'a point encensé lorsqu'il était debout. Plus maître de son inspiration que ne l'a été M. de Lamartine, Manzoni ne se demande pas « si le génie des fléaux de Dieu n'est pas une de leurs vertus, » mais avec plus de sagesse et sur un ton moins emphatique il s'écrie :

. . . . . . Ai posteri
L'ardua sentenza ; nui
Chiniam la fronte al massimo
Fattor, che volle in lui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar...

M. Rossari nous a dit que Manzoni avait la fièvre en écrivant son ode, et l'émotion convulsive qui agitait les membres du poète se retrouve dans ces strophes où, avec une incomparable verve et une admirable concision, il nous décrit les rapides triomphes et les immenses revers de ce joueur sublime qui hasardait sur un seul coup de dé l'avenir de l'Europe et l'existence de millions d'hommes et qu'on vit dans l'espace de quelques mois :

Due volte nella polve,
Due volte su gli altar...

Mais pour un chrétien, pour un penseur tel que Manzoni, le spectacle le plus instructif que pût présenter cette vie de héros, c'était l'attitude finale, la contemplation de cette période suprême où l'âme des grands ambitieux se replie sur

elle-même, où chacun d'eux dans le secret de sa conscience répète le mot de Sévère mourant : *Omnia fui et nihil expedit! J'ai été tout et tout n'est rien!* Dans la seconde moitié de son ode, le poète résume en quelques vers avec une rare énergie les angoisses et les délires de cette longue agonie de sainte Hélène :

Oh ! quante volte al tacito
Morir d'un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei,
Le braccia al sen conserte,
Stette e dei dì che furono
L'assalse il sovvenir...

Il revient à grands traits sur cette destinée prodigieuse, et nous représente en deux vers sublimes le passé et l'avenir qui semblent vouloir abdiquer entre les mains de l'homme fatal, puis l'abus de la victoire et le châtiment suivi du repentir. La conversion de Napoléon fut fort imparfaite sans doute, mais il s'est formé là-dessus une sorte de légende pieuse qu'un poète avait le droit d'adopter et d'exploiter, et que Manzoni a condensée en quelques belles strophes. Je me contenterai de citer la dernière qui sert de conclusion à l'ode :

Tu dalle stanche ceneri
Sperdi ogni ria parola ;
Il Dio che atterra e suscita,
Che affanna e che consola,
Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posò...

L'ode intitulée *Marzo* 1821, que l'auteur dédia « à l'illustre mémoire de Théodore Koerner » et qu'il garda vingt-sept années en portefeuille, n'est pas moins remarquable que la précédente au point de vue littéraire, et offre comme chant politique un intérêt infiniment supérieur. Dans le *Cinque maggio*, Manzoni n'exprime en effet qu'une opinion individuelle, qu'un sentiment isolé, celui que doit éprouver un grand cœur en présence d'une grande infortune ; dans

Marzo 1821, c'est la passion de tout un peuple qui frémit dans les ardentes strophes du poète. Il nous reporte à ces années où sous une soumission apparente survivait un indomptable espoir de délivrance, lequel éclatait bientôt par les malheureuses tentatives de Naples et de Turin. Au début de cette ode, nous voyons de nobles jeunes gens qui, debout sur les rives du Tessin qu'ils viennent de franchir, se consacrent par un serment généreux à l'affranchissement de l'Italie :

Han giurato : Non fia che quest'onda
Scorra più tra due rive straniere :
Non fia loco ove sorgan barriere
Tra l'Italia e l'Italia, mai più !

Ils ont juré, et de tous les points de la péninsule asservie mille cris d'adhésion ont répondu à cet acte solennel. Ils se trompent lourdement en effet, et ils abusent grossièrement leurs lecteurs, ces journalistes qui se plaisent à soutenir qu'en Italie, les aspirations unitaires datent d'hier et n'ont été qu'une folle utopie caressée par M. Mazzini. Nées de la conquête française, elles datent de Marengo, et au mot trop connu de M. Metternich, Manzoni répond par une comparaison saisissante.

Chi potrà della gemina Dora,
Della Bormida al Tanaro sposa,
Del Ticino e dell' Orba selvosa
Scerner l'onde confuse nel Po...

Il pourra, celui qui saura distinguer dans l'Adriatique les ondes du Mincio de celles de l'Adige, il pourra distinguer aussi entre la « nationalité » de Parme et celle de Modène, et découper en tronçons ensanglantés une nation compacte et vivace :

Una gente che libera tutta
O fia serva tra l'alpe ed il mare;
Una d'arme, di lingua, d'altare,
Di memorie, di sangue e di cor....

A la suite de ce plaidoyer si concis et si complet, l'auteur nous peint la destinée navrante des fils de la Lombardie, condamnés au silence et à l'abjection, étrangers au sein de leur propre patrie, — et dans une sublime apostrophe il adjure l'étranger de quitter cette terre qui tremble sous ses pas, cette terre qu'au moment de la crise de 1814, l'Autriche avait promis de respecter et dont elle avait cherché à séduire les populations en prononçant les noms de liberté et d'unité. Cet éloquent et touchant appel aux sentiments d'humanité des peuples de l'Autriche se prolonge durant trois magnifiques strophes, puis l'auteur s'adressant à l'Italie, entonne, — bien prématurément hélas ! un chant d'espérances en quatre *Ottave* qui terminent la pièce et que nous allons traduire au risque de les défigurer :

« Chère Italie ! partout où a retenti le cri de douleur de ton peuple éternellement esclave, partout où la race humaine est restée digne d'elle-même et confiante en son avenir, partout où la liberté fleurit déjà, partout où les grandes infortunes excitent de vives sympathies, dans toutes ces contrées, il n'est pas un cœur qui ne batte pour toi !

« Combien de fois, debout sur tes Alpes, n'as-tu pas guetté l'approche d'un drapeau fraternel ! Combien de fois ton regard désolé n'a-t-il pas, dans un vague espoir, embrassé la vaste étendue de ta double mer ! Mais voici que sortis de ton sein, groupés autour de tes saintes couleurs, vaillants et armés de leurs propres souffrances, tes fils se sont levés pour le combat !

« Aujourd'hui, guerriers intrépides, aujourd'hui apparaît enfin sur vos visages le généreux courroux concentré jusqu'ici au fond de vos âmes. C'est pour l'Italie que vous allez combattre et qu'il faut vaincre ; c'est sur vos glaives que repose sa destinée. Ressuscitée par vous, nous la verrons assise au banquet des nations, ou plus avilie, plus asservie, plus outragée qu'elle ne l'était naguère, elle se courbera de nouveau sous la verge des oppresseurs.

« O jours sacrés de notre délivrance ! Malheureux, malheureux à jamais, celui qui, pareil à un étranger, en

écoutera le récit sur quelque plage éloignée! qui, les racontant lui-même à son fils devra dire : Je n'y étais point, et qui au moment solennel n'aura pu saluer la sainte et triomphante bannière! »

Qu'on mette sur cette horrible prose des vers semblables à ceux de Carmagnola, et l'on aura l'idée d'une des plus belles odes qui aient été faites depuis Pindare.

Le Cinque maggio et *Marzo* 1821, constituent la portion la plus substantielle du petit recueil lyrique de Manzoni. Les *Inni sacri* qu'on imprime d'ordinaire en tête des chants politiques et qui ont été composés à une époque un peu antérieure vers 1820, ont été accueillis avec moins de faveur lors de leur apparition, et cela se conçoit. Pour se plaire à la lecture d'une ode dictée par l'enthousiasme religieux, il faut non pas seulement être croyant, mais doué d'un sens littéraire exceptionnel. Lorsqu'il s'occupe de faits « palpitants d'actualités, » comme disent les journaux, tout le monde suit le poète dans le développement de sa pensée et il peut trouver des admirateurs même parmi les gens peu éclairés ; si, au contraire, il aborde les problèmes sublimes de la Trinité et de la Rédemption, les rangs pressés de ses auditeurs s'éclaircissent rapidement, et il ne reste autour de lui qu'un cercle de philosophes, de théologiens et de personnes à la fois instruites et pieuses : *rari nantes in gurgite vasto*. C'est ce qu'il a été facile de constater lors de la publication des cinq *Inni* intitulés : *Il Natale, — La Passione, — La Risurrezione, — La Pentecoste*, et *Il Nome di Maria.*

La première de ces pièces débute par une comparaison d'une magnificence homérique; mais à mesure qu'on avance on se sent transporté sur le terrain des vérités abstraites, et même en lisant cette définition sublime :

O Figlio, o Tu cui genera
L'Eterno, eterno seco
Qual ti può dir dei secoli
Tu cominciasti meco?....

Même en lisant ces vers, bien des gens restent froids

comme s'ils écoutaient un langage au-dessus de l'humanité. Le poète ne redevient touchant que lorsqu'il nous conduit à l'étable où l'Enfant-Dieu fait entendre ses premiers vagissements, et les dernières strophes ont quelques chose de la grâce émue de Simonide.

La Passione se compose d'une série d'octaves écrites sur le rhythme majestueux q'uon retrouvera plus tard dans le plus beau des chœurs tragiques de Manzoni. Le sujet est simple, accessible à tous, resserré dans d'étroites limites, et l'on sent régner d'un bout à l'autre de ce morceau « la terreur et la pitié. » Le public applaudit surtout à cette strophe échappée aux ciseaux de la censure et qui renferme une allusion discrète aux malheurs de l'Italie :

E tu, madre, che immota vedesti
Un tal figlio morir su la croce,
Per noi prega, o Regina dei mesti,
Che il possiamo in sua gloria veder ;
Che i dolori, onde il secolo atroce
Fa dei buoni più tristo l'esiglio
Misti al santo patir del tuo figlio,
Ci sien pegno d'eterno goder...

Dans la *Risurrezione*, la poésie de l'auteur est pleine de mouvement et de vie ainsi qu'il convenait pour chanter un pareil événement. L'homme éprouve en face du néant une instinctive horreur, et ce sentiment de joie et de délivrance que fait naître l'approche du jour de Pâques chez toutes les nations chrétiennes, est ici rendu dans toute sa chaleureuse réalité :

O fratelli. il santo rito
Sol di gaudio oggi ragiona ;
Oggi è giorno di convito;
Oggi esulta ogni persona ;
Non è madre che sia schiva
Della spoglia più festiva
I suoi bamboli vestir...

La *Pentecoste* nous ramène dans le monde immatériel, et Manzoni remonté sur les hauteurs sereines de la pensée

pure, semble comme le *vates* antique écarter de la main la tourbe des lecteurs vulgaires. Interprétant de la façon la plus large le mystérieux symbole des langues de feu, il chante la matière affranchie par l'Esprit, et le monde grandissant par la science ; mais la pièce est peut-être trop longue, et lorsqu'on a lu cette strophe :

Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa,
E i color vari suscita,
Ovunque si riposa ;
Tal risonò moltiplice
La voce dello spiro :
L'Arabo, il Parto, il Siro
In suo sermon l'udì....

lorsqu'on a lu cette merveilleuse strophe, il en est quelques-unes que l'on voudrait retrancher parmi celles qui suivent.

Le cinquième et le dernier de ces *Inni*, est le plus simple mais aussi le plus faible de tous. L'auteur nous conte en fort beaux vers, l'histoire de la « salutation angélique » et celle de l'*Angelus*, mais il avait à lutter ici contre un redoutable souvenir, celui de Dante et de son *Paradiso ;* et cette ode qui ferait grand honneur à un poète ordinaire, nous semble dépourvue de ce caractère de puissante originalité qu'on retrouve dans la plupart des compositions lyriques de Manzoni.

Moins grand dans ses *Inni sacri* que dans ses odes politiques, l'illustre écrivain prêtait à l'imitation, surtout par les côtés relativement inférieurs de son talent, et dans la foule de ses innombrables disciples, il en est deux qui méritent une mention honorable, MM. Cantù et Borghi.

Fort jeune encore à la fin de la Restauration, le futur auteur de la *Storia universale* professait à l'égard de son glorieux compatriote, un culte analogue à celui que Virgile inspirait à Stace, et il composa trois assez bons pastiches des *Inni sacri. La Croce* de l'élève ressemble étrangement à la *Pentecoste* du maître, et *la Domenica degli ulivi* est un écho affaibli de la *Passione*. Il y çà et là des strophes admirablement frappées, mais où l'on reconnaît toujours des

lambeaux de la tunique impériale de Manzoni ; l'ensemble manque de *fondu*, et le style inégal trahit l'inexpérience d'un jeune homme. Ce sont là pourtant les meilleurs poésies de M. Cantù, de qui l'on peut citer deux autres compositions estimables, la touchante romance intitulée l'*Esule* et une nouvelle pathétique : *I morti di Torno*. Peut-être y avait-il en lui l'étoffe d'un poète, mais il rompit de bonne heure avec la muse pour cultiver la littérature productive, et s'il a droit de figurer parmi les lyriques contemporains, c'est comme un écuyer de bonne mine et bien vêtu qui contribue pour son humble part à la pompe d'un cortége solennel.

Borghi, au contraire, prenait place à vingt-quatre ans dans les rangs du bataillon sacré, et jusqu'à la fin de sa vie agitée il resta fidèle à ses premières amours. Versificateur excellent, il publia une traduction de Pindare laquelle sera sans doute son principal titre de gloire, mais il a eu aussi comme poète original des jours d'inspiration, et quelques-uns de ses *Inni* peuvent être comparés, sans trop de désavantage à ceux de Manzoni. Les pièces intitulées *Sant'Ignazio*, — *La Notte*, — *Maria Vergine*, sont belles d'un bout à l'autre, et la dernière notamment est pleine d'émotion et de charme. Les strophes où l'auteur décrit les joies maternelles de Marie et l'attitude gracieuse du petit Jésus sont presque l'équivalent d'un tableau du Corrége, et Borghi passe sans effort de ces touchantes scènes d'intérieur au drame navrant du Calvaire. L'ensemble de la composition laisse peu à désirer, mais en y regardant de près, les connaisseurs retrouvent dans la forme sinon dans l'idée plus d'une réminiscence, et l'on se dit que si cette fois le poète s'est élevé bien haut, il était porté sur les vastes ailes de Manzoni. Dans la plupart des autres pièces, les beautés de détail abondent : le début de l'*Inno* à saint Joseph est magnifique, et dans l'*Inno a Dio padre*, c'est la conclusion qu'il faut admirer ; il y a également des parties excellentes dans les trois chants sur les vertus théologales, mais ces pièces sont presque toutes défectueuses par la composition générale. La même observation s'applique aux poésies politiques de l'auteur, qui néanmoins a fait preuve

de talent dans ses *terzine* sur le choléra, son élégie sur la mort de la princesse Marie, fille de Louis-Philippe, et la réponse à Lamartine au sujet de la « terre des morts, » ode où on lit ces vers qui rappellent une fameuse inscription de Michel-Ange :

Dorme Italia, si dorme, e ancor non ponno
Solo un vanto menar gl'invidi regni
Che vaglia pur della gran donna il sonno...

Borghi était, à tout prendre, un poète distingué, et, ne voulût-on voir en lui qu'un élève de Manzoni, c'est un de ces élèves qui font un honneur infini à leur maître.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Leopardi et ses œuvres lyriques, — *All' Italia,* — *Alla sua donna.* — *Amore e morte,* — *Bruto minore,* — *La Ginestra,* — *I Paralipomeni della Batracomiomachia.*

L'Italie contemporaine, la prétendue terre des morts, a produit, à treize années d'intervalle [1], deux des plus puissants génies qui aient jamais étonné et charmé le monde, et qui, écrivant à la même époque, vivant dans les provinces voisines, semblent s'être réciproquement ignorés et présentent aux yeux de l'observateur qui les rapproche, le plus flagrant contraste. Soutenu par une foi ardente qui le consolait des souffrances d'un jour qu'on doit affronter sur la terre, doué d'un bienveillant optimisme en parfaite harmonie avec une physionomie heureuse que rehaussait une majestueuse stature, Manzoni a été, il reste encore en sa verte vieillesse l'incarnation sympathique de la vie souriante et facile. — Né, au contraire, avec une constitution débile qui fléchit bientôt sous le poids de ses vastes pensées, confiné dans une bourgade obscure, entouré de provinciaux ignares pour qui la science était une superfluité, la poésie : un tissu de rêveries malsaines, Giacomo Leopardi envisagea de bonne heure la vie comme un martyre, sinon comme une flétrissure. Et pourtant dans ce cœur désolé, il y avait le germe de toutes les hautes et pures aspirations, et avant de tirer de sa lyre l'accent du désespoir, l'infortuné poète de Recanati avait chanté la gloire

[1] Manzoni né en 1785. — Leopardi né à Recanati en 1798.

et entrevu l'amour. Dans ce recueil de deux cents pages, où rien de médiocre n'a trouvé place, on peut distinguer, en effet, trois sections bien tranchées quoique d'étendue fort inégale : les *Canzoni patriotiche*, — les chants consacrés à l'amour, — et enfin ces odes sublimes et lugubres inspirées par la soif du néant.

Profondément versé dans l'étude des littératures antiques, Leopardi allait jusqu'à prétendre que l'Europe moderne n'avait point de poésie lyrique : de toutes les *Canzoni* de Pétraque, il n'en admirait que trois, celles qui sont adressées à Colonna, à Rienzi et aux princes de la péninsule *(O aspettata, — Spirto gentil, — Italia mia)*, et il a réussi à nous en donner l'équivalent dans les trois odes intitulées *All' Italia, — Sopra il monumento di Dante, — Ad Angelo Mai*. Composé en 1818, le premier et le plus célèbre de ces chants fut dicté à l'auteur par ce sentiment de désillusion qu'éprouvèrent au commencement de la Restauration ceux-là même qui avaient appelé de leurs vœux la chute de Napoléon, et qui s'indignèrent, mais en vain, lorsqu'à l'existence tourmentée que la conquête française avait fait à l'Italie, succéda une paix honteuse et sinistre qui ressemblait au calme de la tombe. L'imagination remplie des souvenirs de la grandeur romaine qu'il comparait à l'abaissement présent, Léopardi s'écriait :

« O ma patrie ! j'aperçois les murs, les arcs, les colonnes, les tours aujourd'hui désertes qu'élevèrent nos ancêtres ; mais je cherche vainement la gloire, le laurier qui ceignait le front de nos vieux Romains, le fer qui couvrait leurs membres aguerris. Privée de ton antique force, tu offres aux coups de tes ennemis ton front et ta poitrine nue. Hélas ! qui te reconnaîtrait, ô la plus belle des femmes, en voyant ton visage livide et le sang qui coule à flots de tes béantes blessures ! Pleure, pleure, ô mon Italie, toi dont aucune nation n'égalera jamais ni la grandeur sublime, ni l'abaissement profond... »

Le poète développe cette pensée douloureuse avec une insistance poignante. Il voudrait combattre, il voudrait mourir, pour racheter tant d'ignominie au prix de tout son sang, et il continue avec un redoublement d'enthousias-

me, en refaisant à sa manière le chant fameux de Filicaia. Où sont tes fils?... Mais j'entends le son des clairons mêlé au bruit confus des armes, des chariots et des cris belliqueux : tes fils combattent sur une terre étrangère. Attends, Italie, attends... Je vois, il me semble voir un flot de fantassins et de cavaliers qui s'agitent au sein de la poussière et de la fumée, l'éclat du glaive qui reluit comme l'éclair au milieu de la tempête... Hélas! hélas! pour qui va donc lutter la jeunesse italienne sur ce champ de carnage! O Dieu! ô Dieu! ce n'est pas pour protéger le sol sacré de sa patrie que les fers italiens sont sortis du fourreau. Oh! malheureux celui qui succombe en combattant contre des ennemis qui ne sont pas les siens, qui meurt pour d'autres qu'une épouse pieuse, un fils chéri, et qui ne saurait dire en exalant son dernier soupir : Douce terre maternelle... la vie que tu m'as donnée... je te la rends!... »

Ici s'achève la première moitié de l'ode, celle qu'on pourrait appeler « la moitié italienne. » Le poète, par un brusque élan, s'arrache aux angoisses du temps présent, et nous transportant dans la Grèce antique au lendemain de la journée des Thermopyles, il se représente Simonide qui va chanter la gloire des héros morts pour le salut de la famille grecque :

« Le regard voilé par les pleurs qui traçaient deux sillons sur ses joues, il s'avançait d'un pied chancelant et la poitrine hatelante, puis il prenait sa lyre: Heureux! trois fois heureux vous qui avez offert vos poitrines au fer ennemi par amour pour celle qui vous donna le jour, vous que la Grèce révère et que le monde admire. Quelle passion si grande remplissait donc vos cœurs, ô jeunes gens, que vous ayez affronté ainsi l'inexorable destin? De quel voile décevant l'heure suprême était-elle donc parée que vous ayez couru joyeux au devant du trépas? Il semblait que chacun de vous s'acheminait, non pas à la mort, mais à un rendez-vous de fête, ou à quelque splendide banquet. Mais le noir Tartare et ses eaux dormantes vous attendaient, et vos épouses et vos fils étaient loin de vous lorsque vous descendîtes au douloureux rivage sans être consolés par leurs larmes et leur baisers! »

Simonide décrit ensuite le mémorable combat qui s'engage entre une poignée de héros et l'innombrable armée asiatique, et l'ode se termine par une tirade éloquente où Leopardi, parlant cette fois en son propre nom, rend un solennel hommage à cette noble Grèce dont la glorieuse histoire était sans cesse présente à sa pensée. Mais l'analyse et la traduction sont impuissantes à donner l'idée de ces compositions sublimes où l'énergie du style soutient et redouble celle de la pensée, et pour apprécier dignement le génie de Leopardi, pour le placer à son véritable rang, il faut absolument l'étudier de près et méditer longtemps sur le texte original.

Dans sa seconde *Canzone,* le poète obéit encore aux mêmes inspirations; il s'émeut à la pensée que l'ingrate Italie songe enfin à honorer la mémoire du divin auteur de la *Commedia*, et après avoir adressé en termes chaleureux des actions de grâces à ceux qui réparaient une séculaire injustice, il prend à parti le vieil Alighieri lui-même, et vidant devant lui sa coupe d'amertume, il revient sur les maux de sa patrie opprimée sous tous les régimes, et peint en traits sanglants la destruction de l'armée italienne dont l'élite était restée ensevelie sous les neiges de la Russie. Toute cette partie de l'ode est remplie de beautés d'un ordre supérieur, mais aussi de vertes invectives qui ont scandalisé certaines personnes, lesquelles se sont récriées surtout à propos de ce vers, bientôt effacé d'ailleurs, où il est parlé de la *Francia scellerata e nera;* mais il faut se mettre à la place des gens, il faut se rappeler que Leopardi appartenait à cette portion de l'Italie qui ne fut annexée un moment que pour voir périr ses fils sur les champs de bataille d'Espagne et de Russie, et que s'il gémit sur les victimes d'une politique ambitieuse et sans frein, il plaint encore davantage ceux qui ont survécu au temps des grandes guerres. Évoquant les mânes héroïques des soldats d'Eugène, il leur dit :

. . . . Anime care
Bench' infinita sia vostra sciagura,
Datevi pace : e questo vi conforti

Che conforto nessuno
Avrete in questa o nell' età futura.
In seno al vostro smisurato affanno
Posate, o di costei veraci figli,
Al cui supremo danno
Il vostro solo è tal che s'assomigli.

Le reste de l'ode est le développement de la pensée qu'implique cette douloureuse apostrophe, et dans ses derniers vers, le poète semble abonder dans le sens de M. de Lamartine :

« L'Italie est-elle morte à jamais ? N'y aura-t-il donc point de terme à notre humiliation ? Pour moi, tant que je vivrai, j'irai criant à ce peuple qui m'entoure : Retourne-toi et médite sur ta grandeur d'autrefois, peuple dégénéré ! Contemple ces ruines, ces manuscrits, ces toiles, ces marbres et ces temples ; songe à cette terre sacrée que ton pied foule, et si ton œil reste fermé à la lumière de tous ces immortels exemples, pourquoi t'attarder ici ? Lève-toi et va-t-en ! Cette noble contrée nourricière du génie, ne saurait être le séjour de cette foule avilie. Plutôt que de servir d'asile à des lâches, mieux vaut qu'elle se résigne au veuvage éternel et à la solitude... »

Non moins belle que les deux précédentes, la *Canzone Ad Angelo Mai* reprend le même thème qu'elle traite à un point de vue différent. S'adressant au savant abbé qui venait de découvrir la *République* de Cicéron, Leopardi avait un prétexte tout naturel, pour glorifier une fois de plus le génie de l'antiquité et les deux renaissances italiennes : celle de Dante qui empruntait à Virgile *Il bello stile che gli fece onore...* et celle de l'Arioste et du Tasse. Voici en quels termes il apostrophe l'auteur de l'*Orlando :*

« Tu naissais cependant aux doux songes... Chantre charmant des armes et des amours qui, en des temps meilleurs remplirent le monde d'heureuses illusions... O tours, grottes solitaires ! Paladins, châtelaines, jardins et palais, alors que vous apparaissez à mon imagination, elle s'égare en mille rêveries délicieuses. Vanités, chimères auxquelles

on croyait, pensées étranges, vous formiez alors le tissu de la vie humaine... Que nous reste-t-il maintenant que nous avons arraché à la réalité les guirlandes fleuries qui en voilaient l'horreur :

. . . . Il certo e solo
Veder che tutto è vano altro che il duolo...

Voilà bien la note fatale qui reparaît sans cesse, et qui reviendra plus amère encore lorsqu'au lieu de l'heureux Arioste, le poète nous parlera du chantre infortuné de la *Gerusalemme*. Après avoir salué le Tasse en des accents émus, il franchira deux siècles d'oppression, s'inclinera au passage devant la statue d'Alfieri l'*Allobrogo feroce* qui,

(Memorando ardimento) in su la scena
Mosse guerra ai tiranni. . . . . .

et, terminant son ode par une invocation où une faible lueur d'espoir semble se mêler au découragement qui l'accable, il exhorte le savant bibliothécaire à poursuivre ses investigations :

. . . . Tanto che in fine
Questo secol di fango o vita agogni
E sorga ad atti illustri o si vergogni.

En 1820, à la date de cette pièce, Leopardi n'était pas encore arrivé à cet état de consternation morale dans lequel il tomba plus tard ; il gardait encore quelque chose des croyances de sa jeunesse, et ce ne fut guère qu'en 1823, qu'on put dire que le catholique était complétement mort en lui. Alors même qu'il eut perdu la foi, ce point d'appui suprême de ceux qui ne tiennent plus à la terre que par leurs souffrances, il essaya de se rattacher par d'autrès liens aux intérêts d'ici-bas ; il jouit des douceurs de l'amitié qui lui resta fidèle jusqu'à la fin, mais il fut torturé par l'amour dont il comprenait si bien les délicatesses et même les fu-

reurs[1] ; il fut le jouet des femmes florentines, qui bien inférieures sous le rapport moral à leurs petites filles faisaient fi de cette passion d'un nouveau genre, où l'idéal obtenait la part du lion. Mais avant de se désabuser entièrement, Leopardi eut le temps de composer de touchantes élégies, où l'on retrouve un peu de cette sérénité qui allait bientôt l'abandonner pour jamais. M. Sainte-Beuve a traduit plusieurs de ces morceaux avec le soin et le talent qu'il apporte à tous ses travaux, et nous allons citer quelques-uns de ces vers, qui, mieux que la plus parfaite traduction en prose, nous rendent l'accent du poète italien, — Voici d'abord le chant si court et si beau, intitulé l'*Infini :*

J'aimai toujours ce point de colline déserte,
Avec sa haie au bord, qui clôt la vue ouverte
Et m'empêche d'atteindre à l'extrême horizon.
Je m'assieds : ma pensée a franchi le buisson ;
L'espace d'au delà m'en devient plus immense,
Et le calme profond et l'infini silence
Me sont comme un abîme ; et mon cœur bien souvent
En frissonne tout bas : Puis, comme aussi le vent
Fait bruit dans le feuillage, à mon gré je ramène
Ce lointain de silence à cette voix prochaine :
Le grand âge éternel m'apparaît ; avec lui
Tant de mortes saisons, et celle d'aujourd'hui
Vague écho. Ma pensée ainsi plonge à la nage
Et sur ces mers sans fin j'aime jusqu'au naufrage...

M. Sainte-Beuve n'a pas reproduit avec moins de bonheur le chant *Alla luna*, auquel il donne un autre titre : l'*Anniversaire :*

O Lune gracieuse, un an déjà s'achève,
Qu'ici, je m'en souviens, dans ces lieux où je rêve
Sur ces mêmes côteaux, je venais, plein d'ennui,
Te contempler ; et toi belle comme aujourd'hui
Tu baignais de tes flots la forêt tout entière.
Mais ton visage, à moi, ne m'offrait sa lumière
Que tremblante à travers le voile de mes pleurs,

(1) Voir le chant intitulé *Aspasia.*

Car ma vie était triste et vouée aux douleurs.
Elle n'a pas changé. Lune toujours chérie,
Je souffre ; et de mes maux pourtant la rêverie
M'entretient et me plaît ; j'aime le compte amer
De mes jours douloureux. Oh! combien nous est cher
Le souvenir présent, en sa douleur obscure,
Du passé, même triste, et du malheur qui dure!

Nous compléterons cette série de larcins, en empruntant à notre illustre compatriote un extrait du *Soir du jour de fête*, en regrettant de ne pouvoir insérer le morceau tout entier :

Non loin d'ici j'entends à travers la campagne,
Quelque chant d'ouvrier attardé, qui regagne
Sa chétive demeure, oublieux et content ;
Et j'ai le cœur serré de penser que pourtant
Tout fuit sans laisser trace ; et déjà la semaine
A la fête succède, et le flot nous emmène.
Qu'est devenu le bruit des peuples d'autrefois,
Des antiques Romains et des citoyens-rois?
Tes faisceaux où sont-ils, colosse militaire,
Dont le fracas couvrait et la mer et la terre?
Tout est paix et silence, et le monde aujourd'hui
Ne s'informe plus d'eux qu'à ses moments d'ennui.

On voit que le poète était toujours en proie à cette obsession du passé qui couvrait le présent de son ombre. Pour échapper aux angoisses que produisait en lui la contemplation des choses réelles, l'idéal était son seul refuge, et sauf l'élégie d'*Aspasia* où se reflète un éclair de désir passionné, tous ses chants d'amour *(Alla sua donna, — Il primo Amore, — Il sogno, — La Vita solitaria, — Le Ricordanze)*, respirent l'apaisement qu'on ne trouve que dans les régions paisibles de la pensée pure. Ce suave et platonique amour auquel seul il eût dû sacrifier, lui dicta les vers *Alla sua donna*, la meilleure, selon moi, des pièces de cette série, et où le poète, pareil à un Pindare doublé d'un Platon, s'élève à une prodigieuse hauteur. Mais il n'en devait retomber que plus lourdement au fond de l'abîme du désespoir, et ainsi qu'il nous l'a dit lui-même dans une lettre à M. de Sinner,

c'est dans *Bruto minore* (1824) qu'il faut chercher sa véritable façon de penser durant cette période d'accablement moral qui se prolongea jusqu'à son dernier jour. Acceptant dans sa signification la plus sinistre l'exclamation fameuse de Brutus mourant, — laquelle n'était, à ce qu'il semble, qu'une citation extraite d'un vieux tragique, — et reconnaissant un ancêtre dans ce Romain magnanime qui, se plaçant au-dessus des faiblesses humaines, rejetait loin de lui ce songe décevant qu'on nomme « espérance, » il commente poétiquement la pensée du vaincu de Philippes :

« Folle vertu! les nuées profondes, les champs de l'espace que peuplent les fantômes, t'ont donné naissance, et le repentir te suit attaché à tes flancs. Pour vous, Dieux de marbre, — si toutefois vous régnez quelque part au sein de l'éther ou dans les noirs abîmes, — pour vous cette race humaine à qui vous demandez des temples est un jouet fragile et ridicule... »

Et il continue en poursuivant de son implacable ironie ces Dieux auxquels il ne croit point, et en développant sur un ton plus amer la thèse qu'avait effleuré Voltaire, alors qu'emporté par sa verve railleuse il écrivait ces vers :

Bon Jupiter, tu fis en nous créant
Une froide plaisanterie.....

Mais Leopardi était étranger à cette frivolité gauloise qui rit du néant et de la mort, et son élégie est un long acte d'accusation contre cette force inconnue qui, moins clémente pour l'homme que pour les bêtes de somme, lui met au cœur le désir et la soif de l'immortalité et lui réserve le sommeil éternel! Il achève par ce beau passage qui est l'énergique résumé du chant tout entier :

« Je ne fais pas appel, en mourant, aux rois sourds de l'Olympe ou du Cocyte, ni à l'indigne terre, ni à la nuit; je ne t'invoque point non plus, dernier rayon dans l'ombre de la mort, ô conscience de l'âge futur! La morne fierté du tombeau se laissa-t-elle jamais apaiser par les pleurs, ou orner par les hommages et les offrandes d'une foule vile? Les temps se précipitent et empirent : c'est à tort que l'on

confierait à des neveux corrompus l'honneur des âmes fortes et la vengeance suprême des vaincus. Qu'autour de moi le sombre vautour agite en rond ses ailes ; que la bête féroce serre sa proie, ou que l'orage entraîne ma dépouille inconnue, et que le vent accueille mon nom et ma mémoire ! »

Les mêmes sentiments exprimés avec une vigueur égale, mais tempérée cette fois par une grâce exquise, se retrouvent dans une autre pièce qui est considérée comme le chef-d'œuvre de l'auteur. Mais de pareilles compositions ne s'analysent point ; ainsi que l'élégie *Alla sua donna*, — *Amore e morte* doit être étudié, sinon dans l'original, au moins dans la belle imitation qu'en a donnée M. Sainte-Beuve, et nous nous hasarderons seulement à traduire ici le morceau final qui reproduit l'idée dominante de cet admirable chant :

« O toi qui, dès mes jeunes ans, fus l'objet de mon culte, je t'invoque, ô belle mort, seule consolatrice des souffrances d'ici-bas. Si jamais je te célébrai, si j'ai rendu hommage à ta divinité que maudissaient les humains ingrats, ne tarde plus, laisse-toi fléchir par des prières que tu entendis rarement ; ferme à la lumière mes yeux attristés, ô reine des âges. Quelle que soit l'heure où, cédant à mes vœux, tu descendras jusqu'à moi dans ton vol rapide, tu me trouveras prêt, le front haut et armé contre la destinée.... Je ne glorifierai point la main qui me flagelle en s'abreuvant de mon sang innocent ; je ne la bénirai point comme le fait, dominée par un lâche instinct, la vile tourbe humaine. Je repousse loin de moi toute vaine espérance, toute sotte illusion pareille à celle que réclament en leur puérile douleur les moribonds décrépits. Je n'ai espéré qu'en toi, en toi seule, et ma plus douce attente est celle de ce jour où je pourrai me reposer enfin sur ton sein virginal.... »

C'est un vers fameux qui sert d'épigraphe à l'élégie d'*Amore et morte :*

Muor giovane colui ch'al cielo è caro....

et cette pensée du vieux Ménandre est développée avec un bonheur d'expression que l'ancienne Grèce eût envié à la jeune Italie. Cette pièce respire l'enthousiasme de la Tombe et fut écrite dans un de ces instants d'héroïque sérénité qui apparaissent parfois dans la vie des grands infortunés. Mais l'âme la mieux trempée ne saurait se maintenir longtemps dans cet état d'exaltation contre nature, et la *Ginestra*, la dernière des compositions lyriques de Leopardi, est un cri de détresse. Le poète, déjà près de sa fin, gravit, avec effort les pentes du Vésuve, et en présence des villes disparues sous la lave du volcan, il se demande encore une fois ce que c'est que l'homme :

Magnanimo animale
Non credo io già, ma stolto
Quel che, nato a perir, nutrito in pene,
Dice, a goder son fatto,
E di fetido orgoglio,
Empie le carte....

Et il énumère avec une froide ironie les frivoles grandeurs qui charment l'espèce humaine, « la gloire militaire, » et « celle de la paix, » les longs espoirs sans lendemain, la confiante sécurité de cités florissantes bientôt anéanties par suite d'une imperceptible secousse imprimée à une microscopique partie du sol terrestre, et après avoir décrit avec une sombre magnificence une éruption du Vésuve, il se retourne vers l'humble plante qui croît sur le flanc de la montagne et s'écrie :

« Et toi, genêt flexible qui pares de forêts odorantes ces arides campagnes, tu succomberas aussi sous l'invasion de ce feu souterrain qui, revenant dans les lieux qu'il dévasta jadis, consumera ta tige fragile. Tu courberas alors sans résistance ton front innocent, mais jusque-là du moins, on ne t'aura pas vue supplier bassement ton futur oppresseur, ni t'élever non plus jusqu'au ciel dans un élan d'orgueil insensé, oublieux des déserts où sans égards pour ta volonté le destin t'a fait naître. Mais plus sage que notre race misérable, tu n'as pas espéré que tes vertus, ou que l'aveugle fatalité

pussent jamais doter de l'immortalité tes faibles rejetons! »

Ce chant est navrant autant qu'il est sublime, et lorsqu'on vient d'entendre de tels accents, on a besoin de rouvrir le livre de Pascal et de relire ces fortifiantes paroles : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt ; et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. »

Outre ses poésies lyriques, Leopardi écrivit de remarquables traductions, celle en autres d'un petit poëme attribué à Homère : *Le Combat des rats et des grenouilles*, auquel il entreprit de donner une suite dans ses *Paralipomeni della Batracomiomachia*. Cette épopée satirique en *Ottava rima* est admirablement versifiée, et il ne pouvait en être autrement; mais le sens en est obscur, même pour ceux qui savent que les *granchi*, les *topi* et les *rane* représentent les Allemands, les Italiens et les prêtres, et l'idée fondamentale de l'ouvrage avait déjà été exprimée avec plus de concision et d'énergie dans la *Palinodia* adressée au marquis Gino Capponi, et où, sous le couvert d'un ironique enthousiasme, l'auteur se moque du siècle de progrès, grâce auquel :

. . . . . Universale amore,
Ferrate vie, moltiplici commerci,
Vapor, tipi e *cholèra* i più divisi
Popoli e climi stringeranno insieme...

Leopardi est en somme et par-dessus tout un grand génie lyrique, le premier peut-être des chantres du désespoir, et pour clore dignement ce court et insuffisant chapitre, nous allons citer une excellente page, où M. Sainte-Beuve met en regard du poète italien trois membres illustres de la même famille intellectuelle : Byron, Shelley et Oberman :

« Ces trois noms suffiraient pour parcourir une triple va-

riété frappante d'incrédulité, de scepticisme et de spinosisme. Shelley abonde plutôt en ce dernier sens, qu'il embellit, qu'il orne et revêt des plus riches couleurs ; on a volontiers chez lui l'hymme triomphal de la nature. Oberman, étranger à toute ivresse, promène sur le monde son lent regard gris et désolé. Byron, si capable de retour éclatant vers l'antique, est celui qui a le plus de rapport avec Leopardi ; et certes, l'un comme l'autre, ils durent méditer bien souvent ce sublime et désespéré monologue d'Ajax prêt à se tuer, en face de son épée. Mais Leopardi garde en lui, nous le répétons, ce trait distinctif qu'il était né pour être positivement un ancien, un homme de la Grèce héroïque ou de Rome libre, et cela sans déclaration aucune et par la force même de sa nature. Il croyait que là seulement l'homme avait une vue simple des choses, un déploiement heureux et naturel de ses facultés.... et qu'il y avait lieu, en ces temps-là, de vivre d'une vraie vie, au lieu d'être, comme aujourd'hui, jeté dans le monde des ombres :

Comme il faut pourtant qu'on soit toujours (si peu qu'on en soit) du temps où l'on vit, Leopardi en était par le contraste même, par le point d'appui énergique qu'il y prenait pour s'élancer au dehors et le repousser du pied. Mais de plus, lui même sans s'en douter, il avait gardé du christianisme en lui ; les Anciens n'aimaient pas à ce degré de passion *l'amour* et la *mort* ; quelques-unes de ses pièces semblent être d'un Pétrarque incrédule et athée (pardon d'associer ces mots !) mais d'un Pétrarque encore. »

Oui, ajouterons-nous, mais d'un Pétrarque au cœur patriotique :

Qui ne laissa vibrer sur son luth irrité
Que l'accent du malheur et de la liberté.

CHAPITRE TROISIÈME.

Poètes du second ordre. — Benedetti et ses œuvres lyriques. — Costa. — Arici et la *Pastorizia*. — Sestini. — Pellico. — Perticari et Marchetti. — Poètes nationaux : — Giovita Scalvini, — Rossetti et Berchet.

Les grands hommes sont toujours en avance sur leur temps, et des génies littéraires tels que Manzoni et Leopardi, méritaient une place à l'écart, et au-dessus de ces poètes au talent plus modeste, qui, suivant plus ou moins docilement la voie ouverte par leurs maîtres, permettent au critique dérouté de renouer le fil brisé de la tradition. Nous allons nous retrouver au XVIIIe siècle, en analysant les œuvres de Benedetti, de Costa et d'Arici. Tout jeune encore, le premier de ces écrivains s'était déjà fait connaître sous le règne de Napoléon par quelques brillants essais. En 1811, lors de la naissance du roi de Rome, il avait célébré cet événement dans une ode couronnée par l'académie de Lucques, et sur laquelle je m'arrêterai un instant, car l'auteur s'y montre tout entier avec ses défauts choquants et aussi avec les qualités élevées qui assureront la durée de son nom. Une observation qu'il importe de faire dès le début, c'est que, par son éducation et ses sympathies littéraires, Benedetti se rattache à une école qui n'a peut-peut-être plus aujourd'hui un seul représentant. A peine, en effet, a-t-on ouvert un de ses ouvrages qu'on se sent égaré en pleine mythologie, et le premier quart de l'ode qui nous occupe, est remplie par une longue invocation à Lucine et à toutes les divinités protectrices des femmes en couche. L'enfant une fois né, le poète le place sous la garde

de Jupiter et de Mars, et ce n'est qu'à la fin de cet insipide préambule qu'il consent à nous montrer ces êtres plus humbles, mais réels et vivants, qui seuls ont le privilége de nous intéresser. Il va sans dire, d'ailleurs, que Benedetti a étudié de moins près Jupiter que Napoléon, et en nous parlant du premier, il semble emprunter quelque chose de la grandeur de son héros. Dans la belle tirade qui commence par ce vers *I voti ecco adempiti....* l'homme du destin figure dignement avec son attitude majestueuse et ses vastes pensées; mais bientôt l'auteur retombe dans son vice de prédilection et, bon gré mal gré, il nous faut le suivre dans ses divagations, sur la Fortune, qui servira de nourrice à Napoléon II ; sur Minerve, Saturne et les Corybantes, et ce n'est que dans la seconde moitié de l'ode, qu'un lecteur de nos jours reprend pied sur un terrain solide. Arrivé là, l'auteur se surpasse, j'en conviens, soit que dans son vers haletant il dépeigne le rapide triomphe de Marengo, soit que guidé par un instinct prophétique, il fasse entendre au conquérant des conseils austères. Le censeur lucquois dut frémir en parcourant certaines strophes, mais ce qu'on a peine à comprendre, c'est que ce redoutable fonctionnaire ait pu épargner le passage suivant :

Ti sia raccomandata
D'Italia nostra l'umile fortuna.....
Tornala grande, e sue divise membra
Raccogli e insiem rassembra,
Ed un corpo ne forma ampio e temuto
Sottoporla del Franco al crudo artiglio
Amor non è di figlio. . . .

On a beau encadrer de pareils avis entre deux compliments, le trait reste et la postérité applaudit :

Si les bornes restreintes de cet ouvrage le permettaient, il me serait facile d'extraire du recueil de Benedetti une dizaine d'autres odes où, avec un talent égal, se retrouve ordinairement aussi par malheur la même proportion de moisissure mythologique. Je veux dire un mot pourtant de l'ode *All' Italia*, ode qui passe pour son chef-d'œuvre et

que de bons juges ont comparée, bien qu'à tort selon moi, à la fameuse *Canzone* de Leopardi. Mais en répudiant ce dangereux parallèle entre un poète *très-distingué* et l'un des plus grands poètes de ce siècle, je crois servir les intérêts de l'auteur toscan, et je suis loin de nier le mérite de sa composition. L'entrée en matière, grave et imposante, rappelle par l'ampleur de la forme et de la pensée la manière de Pétrarque; il y a de la dignité dans les prières que le poète adresse aux souverains réunis à Vienne, et la pièce se termine par une belle invocation à la paix, où, sauf un excessif étalage mythologique, on trouve peu à reprendre et beaucoup à admirer. Le défaut principal de cette ode et de celles que je pourrais encore citer, c'est un manque au moins apparent d'originalité dû à l'imitation, servile parfois, des écrivains de l'antiquité ou de la renaissance italienne. En lisant Benedetti, on se rappelle toujours quelque chose de merveilleux qu'on a vu dans Pindare, Horace ou Pétrarque, mais on pense peu à l'auteur lui-même, et à ceux qui, n'y regardant pas de très-près, ne tiennent pas un compte suffisant de certaines nuances qui ont leur prix, il fait plutôt l'effet d'un plagiaire de talent que d'un poète estimable et sérieux.

Avec des facultés poétiques fort inférieures à celles de Benedetti, l'érudit Costa eut sur lui un immense avantage, car il vécut plus longtemps, et c'est dans son âge mûr qu'il composa son meilleur ouvrage, *le Laocoon*. Écrites en 1815, lors du retour des chefs-d'œuvre dérobés par la France à l'Italie, ces admirables *terzine* renferment la description exacte du groupe fameux d'Athénodore, groupe qui lui-même est la représentation sublime d'un des plus douloureux épisodes de l'*Énéide*. Mais si les vers de Virgile sont beaux, Costa a rendu dans les siens tous les détails de cette triste agonie avec une précision plus poignante encore. Il sera beaucoup pardonné à l'auteur de cette *cantica*, et l'on oublie en la lisant tant de médiocres épîtres, satires et sonnets qu'accompagne la méchante tragédie de *D. Carlos*. Il est pourtant des rapsodies qui méritent de vivre lorsqu'elles sont l'expression d'un dévouement courageux, et de ce nombre est l'ode sur la mort de Napoléon, où le poète, bo-

napartiste en 1821 comme en 1810, osait insérer la strophe suivante, glorification d'un homme qu'on ne pouvait louer sans risquer de déplaire à Son Éminence le Cardinal légat :

Tremanti i re lo spinsero
Di là dall' oceano ;
Languente il gregge umano
Sei verni in lui sperò....
. . . .
La gloria et la speranza
Del mondo al ciel volò...

Cette ode ressemble fort, on le voit, à celles qu'on écrivait à Paris vers la fin de l'Empire; mais il y avait à Milan, à cette époque, un poète moins solennel que Costa ou Benedetti, et qui a laissé des œuvres plus durables. Arici est, en effet, un des meilleurs versificateurs de l'Italie contemporaine, et pendant dix ans, de 1810 à 1820, la renommée qu'il obtint de si bonne heure ressembla beaucoup à de la gloire. Aujourd'hui on ne lit guère son poëme épique *la Gerusalemme distrutta*, mais on n'a pas cessé d'estimer l'auteur de la *Pastorizia* et le traducteur élégant des *Géorgiques*. Disciple de Virgile, du Virgile d'avant *l'Énéide*, Arici appartient à cette brillante école qui compta parmi ses plus fameux représentants Alamanni, Spolverini et Lorenzi, et il marche l'égal de chacun de ces agréables poètes. La *Pastorizia* peut être considérée comme un ouvrage classique, et l'auteur en l'écrivant a résolu un problème assez compliqué, celui de conduire son lecteur sans fatigue et sans ennui jusqu'au bout d'un poëme en six livres. Le sujet est vaste et comporte bien plus de développements que la donnée modeste choisie par le chantre du riz ou celui des abeilles, mais il présentait des difficultés spéciales dont Arici a su triompher. Il s'est surpassé notamment dans le sixième livre, où il traite des innombrables maladies qui peuvent atteindre un troupeau, et où, en plus d'un endroit, il fait souvenir de Lucrèce et de Virgile. Il y a également bien des beautés éparses dans les cinq premiers chants, et dans ses descriptions il prend plus d'une fois la nature sur

le fait. Ne dirait-on pas que Dante a écrit ces trois vers sur le bélier ·

Che pari all' asinel, dalla ramosa
Testa lunghe una spanna prone cadono
In giù le orecchie......

Et ailleurs, quel admirable tableau que celui de ces brebis qui :

Stupide dalla riva si abbandonano
Tutte quante addossandosi e premendosi...

Il y aurait beaucoup à dire aussi sur quelques admirables épisodes, et celui qui a trait à la pomme de terre eût suffi seul à faire la fortune du livre. Il n'est pas impossible pourtant de découvrir quelques imperfections dans cette admirable *Pastorizia*, et je noterai tout d'abord l'abus de la mythologie. Les Cyclopes aujourd'hui sont décrédités, les métamorphoses de Jupiter nous laissent indifférents, et les invocations à Phébus nous invitent puissamment au sommeil. L'emploi de cette défroque païenne est une faute contre le *Costume*, mais une faute qui était vénielle en 1814 et contre laquelle nous aurions mauvaise grâce à protester trop fort après un demi-siècle témoin de tant de révolutions dans les mœurs et le goût du public. Un défaut plus grave, mais dans lequel Arici tombe rarement, c'est l'introduction de néologismes, lesquels consistent non dans l'adoption de termes barbares, mais dans l'extension donnée à la signification de certains mots. Il n'y avait néanmoins qu'un philologue exercé qui pût constater ces imperceptibles atteintes contre le génie de la langue, et Giordani qui les signala le premier à l'attention de la critique, était lui-même un des plus chauds admirateurs de la *Pastorizia*.

Parmi les autres compositions originales d'Arici, il en est deux de moindre étendue qu'on réimprime encore et qu'on lit avec intérêt : *Il Viaggio malinconico* et le *Campo-Santo* de Brescia. Ces petits poëmes sont remplis de nobles pensées rendues avec élévation, mais le plus beau titre du poète

à l'estime de la postérité, c'est à mon sens la traduction des *Géorgiques*. Ce beau travail se relie naturellement à l'Énéide d'Annibal Caro, et ces deux excellentes copies d'œuvres incomparables vivront suivant toute apparence autant que la langue italienne.

A la suite de ces trois poètes auxquels leurs tendances classiques assignaient une place à part, nous allons en citer d'autres qui appartiennent à l'école contemporaine et qui nous paraîtraient plus grands, n'était l'écrasant voisinage de Manzoni et de Leopardi.

Qu'a-t-il manqué, en effet, à Sestini pour que la postérité lui décernât une de ces couronnes qui ne se flétrissent jamais! Il lui a manqué le temps nécessaire pour confirmer par la production de nouveaux chefs-d'œuvre la réputation que lui valut cet admirable poëme de soixante pages qu'il écrivit sous l'inspiration de Dante. Tout le monde connaît ces vers touchants de la *Divine Comédie* :

Ricorditi di me, che son la Pia :
Siena mi fé, disfecemi Maremma ;
Salsi colui che innanellata pria,
Disposando, m'avea colla sua gemma...

Sestini, en compulsant les vieilles chroniques, et en recueillant les traditions éparses en Toscane, a reconstitué la douloureuse légende, et la séduisante femme de Nello della Pietra ne nous apparaîtra plus désormais qu'avec la radieuse auréole dont le jeune poète a su la parer. Le premier chant de sa *Leggenda* s'ouvre par une belle description de la *Maremme* siennoise, cette lugubre contrée, séjour habituel de fièvres redoutables. De loin en loin, le sol marécageux se soulève en monticules :

E dalla parte dei flutti marini,
Sempre di nebbia incoronati ed atri
Sembrano uscir dall' umido elemento
I due monti, del Giglio, e dell' Argento...

Adossée à l'une de ces collines et le pied baigné par les

eaux fétides d'un étang, se dresse un sinistre manoir où Nello, dévoré par la jalousie, a résolu d'enfermer sa victime. La Pia ignore ces desseins, elle chevauche joyeusement, et adresse de temps en temps à son époux des paroles d'amour auxquelles il ne répond que par des mots entre-coupés. On arrive enfin, et cette installation dans le sombre château a quelque chose de profondément attristant :

S'apron la ferree porte arruginite
Del castel stato da molt' anni chiuso,
Però che il castellan, le imputridite
Acque schivando, avea l'albergo suso...
Del vicin monte sulle verdi spalle,
D'onde il castel si domina e la valle...

La description de l'intérieur du château est faite de main de maître ; on voit que l'auteur est contemporain de Victor Hugo et presque aussi familier que lui avec tous les détails de la vie intime au moyen âge. Cette poésie ressemble vraiment à de la peinture, et il faut savoir gré à Sestini de n'avoir pas abusé de son talent dans le genre « décoratif. » Il sait s'arrêter à temps et rentrer dans le vif de son sujet en revenant à la nature vivante. Vaincue par la fatigue, la Pia s'endort, et Nello choisit ce moment pour l'abandonner, non sans avoir jeté un long regard sur cette épouse si belle, mais qu'il croit infidèle. Cette partie du récit n'a qu'un seul défaut, c'est de rappeler un des plus beaux épisodes de l'Arioste : la trahison de Birène. Mais la copie n'a rien de servile, et la fin du chant ne saurait d'ailleurs donner prise à de semblables observations. Les scènes de désespoir qui la remplissent sont vraiment déchirantes, et l'on sympathise malgré soi avec cette infortunée captive qui, déjà succombant à sa douleur, va avoir à lutter contre un nouvel adversaire, l'horrible *malaria* qui pénètre jusqu'à elle à travers les épaisses murailles qui l'enserrent.

Au début du second chant, on peut entrevoir la catastrophe finale. L'été s'est écoulé tout entier, et la Pia, plus semblable à un spectre qu'à la jeune femme qui avait ébloui Sienne de sa beauté, la Pia se traîne près d'une fenêtre

grillée, d'où elle aperçoit un ermite qui, chargé de sa besace, chemine sur le bord du fossé. Elle appelle d'une voix presque éteinte le pieux solitaire, elle lui raconte sa lamentable histoire et le charge de porter à Nello les adieux d'une mourante. Plus malheureux encore que sa victime, torturé par l'amour autant que par la jalousie, ce dernier erre en ce moment dans la forêt voisine, et, pour échapper à un violent orage, il va bientôt se réfugier dans la grotte de l'homme de Dieu qu'à son tour il prendra pour confident. Nello raconte avec des circonstances qui semblent écrasantes « le crime » de la Pia, dont il a été, dit-il, le témoin, et ce récit paraît tellement plausible que, pour attendrir ce mari offensé, le bon ermite se croit obligé de recourir à l'Evangile et à l'histoire de la femme adultère. Faible argument à opposer à la passion frémissante ! Pour désarmer Nello, il ne faudra pas moins que le jugement de Dieu, et ce jugement va éclater par des signes visibles.

Le troisième chant s'ouvre, en effet, par une scène imposante. Une clameur désespérée retentit soudain au fond de la forêt ; le solitaire et le chevalier s'élancent et voient un homme aux prises avec une bête féroce qui vient de le blesser mortellement. Le mourant n'est autre que Ghino, le dénonciateur de la Pia. Amant dédaigné, il a voulu perdre la femme qu'il ne pouvait posséder, et il y a réussi en lui tendant un piége abominable, et en donnant à un acte innocent l'apparence de la plus noire trahison. Ghino va expirer, mais il a le temps d'expier en partie son crime par un aveu complet. Nello court à son château, mais il se hâte en vain, et, arrivé au pied du noir donjon, il entend le glas lugubre qui annonce les funérailles de la Pia.

Une indicible émotion règne d'un bout à l'autre de ce troisième chant qui termine si dignement cette belle *leggenda.* Sestini a composé d'élégantes élégies, d'agréables *Anacreontiche*, et deux tragédies remarquables au point de vue du style, mais rien de tout cela n'approche de cette saisissante poésie de la Pia, et ce petit chef-d'œuvre fera vivre le nom du jeune écrivain qui, dans sa carrière si tôt achevée, a pu du moins obtenir un sourire de la muse.

S'il est à regretter que Sestini soit mort avant d'avoir

atteint les années de sa maturité, on peut dire en revanche que l'illustre Silvio Pellico a vécu trop longtemps, à n'envisager que l'intérêt de sa réputation. Nous parlerons plus loin de ses fameuses *Prigioni* et de sa *Francesca*, qui sont ses véritables titres à la gloire, et nous passerons rapidement ici sur ses *Poesie varie*, qu'on lit de moins en moins et qu'on réimprime rarement. L'inspiration chez lui fut de courte durée et de courte haleine, et ses compositions lyriques font plus d'honneur à la bonté de son cœur qu'à l'élévation de son génie. Dans les deux pièces intitulées *I parenti* et *Saluzzo*, on trouve il est vrai, des strophes pleines de charmes, mais cet essor ne se soutient pas, et l'auteur retombe bientôt dans ce style vulgaire qui dépare ses *Mémoires* en prose, ainsi que les médiocres tragédies qu'il écrivit après son retour du Spielberg. Ces vers sont comme un appendice du livre intitulé *Doveri degli uomini*, et ils méritent autant d'éloges pour le sentiment qui les dicta qu'ils appellent de critiques si on les apprécie par leur côté littéraire.

Je serais tenté de faire les mêmes réserves au sujet des poésies que l'excellent philologue Perticari, composait à ses moments perdus, si, en outre des pièces de circonstance que lui arrachait l'importunité de ses amis ou son dévouement au gouvernement pontifical, il n'eût publié le fameux épithalame rustique intitulé *Cantilena di Menicone*. Ce Menicone est un véritable boute-entrain, et rien n'égale sa verve lorsqu'il complimente la mariée et que pour l'initier aux félicités de son nouvel état, il trace le tableau d'une famille patriarcale, groupant dans un joyeux pêle-mêle les scènes attendrissantes ou bouffonnes qui se reproduisent à chaque instant dans une maison peuplée de dix enfants. Le style est admirable, et Perticari contrefait avec un art et un naturel infinis ces *Rispetti* et ces *Stornelli* qu'improvisent les montagnards de l'Apennin et dont M. Tigri nous a offert récemment une si riche collection. C'est peu de chose, sans doute, qu'une idylle champêtre qui comprend moins de trois cents vers, mais on doit être indulgent pour la mémoire d'un homme mort jeune dont l'inspiration a été tempérée par les rigueurs de la censure

romaine, et il faut admirer deux fois un écrivain qui a su devenir célèbre en ne disant que la moitié de sa pensée, le comte Marchetti par exemple.

Parmi les *Liriche* de ce dernier, se trouvent deux *Canzoni* dignes de Pétrarque : — l'une qui a été écrite près de la tombe du chantre de Laure à Arquà, et où l'on admire un charmant dialogue entre l'Amour et la Poésie ; — l'autre où l'auteur pleure la mort d'un grand archéologue qui nous appartient par droit d'adoption, Ennio Quirino Visconti. Il y a dans cette pièce aussi plus d'un vers empreint de patriotisme, d'un patriotisme vague il est vrai, tel que pouvait le professer de 1815 à 1820 un patricien romagnol. Mais quel que soit le mérite de ces deux odes et de quelques autres compositions que nous pourrions citer, elles sont loin d'égaler à elles toutes en importance la *Cantica* intitulée *Una notte di Dante* poème en quatre chants qui est considéré à juste titre comme l'œuvre capitale du poète. Il prend son héros à cette date solennelle de sa vie, où après l'achèvement de la sublime *Commedia*, il quitte la cour de Vérone pour aller demander l'hospitalité au Seigneur de Ravenne. Les ombres du soir descendent sur les flancs de l'Apennin, et *l'Altissimo poeta touche* enfin à ces sommets qu'il a décrits au XXIe chant du *Paradis* :

Tra due liti d'Italia surgon sassi,
E non molto distanti alla tua patria,
Tanto che i tuoni assai suonan più bassi...

La nuit s'approche rapidement, et l'immortel pèlerin cherche de l'œil un abri, quand un ermite à cheveux blancs se présente et le conduit dans sa chaumière. Cet ermite, couvert maintenant d'un cilice, porta jadis la cuirasse et le heaume, et le récit de ses malheurs remplit tout le chant second. Cet épisode des luttes fratricides qui déshonorent le moyen âge italien est conté avec un rare talent, et, bien qu'intime ami de celui qu'on nomme aujourd'hui Pie IX, Marchetti n'en flétrit pas avec moins d'énergie les horribles exploits des partisans de l'Église comme de ceux de l'Empire :

Il Guelfo vincitor, lupo rapace
In cui l'ingorda voglia mai non langue
Dà nell' aver di piglio... All' improvviso
Sclamò il romito : E il Ghibellin nel sangue...

Angiolini, — c'est le nom de l'ermite, — a vu son château forcé, sa famille massacrée par le féroce héritier des Ronchi, chef des Gibelins du pays. En rappelant ces souvenirs sanglants, il se sent pris d'un accès de désespoir et sort éperdu pour aller demander du calme à la prière. Il est minuit et Dante, resté seul, agité lui-même et inquiet, quitte la maison pour errer au hasard dans la campagne. Mais à peine a-t-il franchi le seuil qu'il aperçoit à quelques pas de lui un cavalier bardé de fer : c'est Castruccio, le glorieux tyran qui, instruit du passage de Dante, a volé sur ses traces et va se jeter dans ses bras. Ce chant troisième se résume en un noble entretien politique où Marchetti intercale savamment les pensées patriotiques répandues çà et là dans la *Commedia*. Lorsque les deux grands Italiens rentrent dans la maison de l'ermite le cœur plein des pensées de la terre, ils trouvent sous cet humble toit des manifestations surnaturelles et la parole d'en haut. Un prêtre inspiré est là debout devant eux ; il apprend à Angiolini que son petit-fils a échappé au massacre et que de cet enfant uni à une vierge de la race des Ronchi naîtra une famille nouvelle dont un descendant lointain tiendra la lyre et célèbrera les malheurs de ses ancêtres. Après avoir ainsi prédit sa propre naissance, Marchetti achève son poëme non sans avoir embrassé d'un regard les annales italiennes et déconcerté par la bouche de son prophète les espérances mondaines d'Alighieri et de Castruccio. Au sortir de cette solennelle vision, l'auteur de la *Commedia* se rappela sans doute son vers mélancolique :

Non è il mondan romore altro ch'un fiato,

et le plus bel éloge qu'on puisse faire de Marchetti c'est de dire qu'on découvre çà et là dans son poëme plus d'un vers qui semble frappé sur l'enclume dantesque. Pour être

tout à fait grand, il n'a manqué peut-être à ce puissant écrivain que de goûter comme son maître le pain amer de l'étranger, et d'acheter, au prix de mille souffrances une liberté de langage dont Giovita Scalvini, Rossetti et Berchet ont usé dans une large mesure.

Scalvini, qui est le représentant le plus littéraire, sinon le plus remarquable de ce groupe militant, fuyait Brescia, sa patrie, dès l'année 1822, et les seize années de son exil furent les plus fécondes de sa vie intellectuelle. Ses vers, prodigieusement travaillés, sont presque tous admirables; mais il est malheureusement à regretter que, renfermé en lui-même et toujours occupé de ses propres douleurs, il se soit trop complu aux teintes sombres qui fatiguent à la longue par leurs reflets monotones. Moins méditées que les autres, les poésies de sa jeunesse ont aussi plus de spontanéité et de véritable accent. Il y a de magnifiques élans dans l'ode inachevée qu'il écrivit pour le mariage de Marie-Louise, et en mettant bout à bout un certain nombre de fragments dispersés vers la fin du recueil, on pourrait composer une émouvante histoire, celle des amours de l'auteur. Ce qui frappe surtout lorsqu'on parcourt les œuvres de Scalvini, c'est un vif sentiment de la nature, qui fait de lui un adepte de l'école nouvelle à laquelle il se défendait d'appartenir; et cette teinte *romantique* apparaît plus sensible encore dans ses deux plus vastes compositions: l'*Ultimo Carme* et l'*Esule,* poëmes qui, sauf quelques lacunes insignifiantes, peuvent être considérés comme complets. Le *Dernier Chant* est l'œuvre de toute la vie du poète; commencé dès 1822, il fut achevé à Brescia vers 1840, et de même qu'à l'inspection d'un tronc d'arbre on peut juger de la durée de sa croissance en observant la superposition des couches, ici les différentes époques sont marquées par les nuances du style, qui, médiocrement châtié au début, prend dans le corps de l'ouvrage et surtout vers la fin des allures savantes et magistrales. Le sujet est presque identique à celui du poëme de l'*Exilé*, qui, postérieur en date, est supérieur comme expression; mais ces deux chants sont également remarquables par une puissante compréhension des beautés de la nature, dont le sentiment était si

peu développé chez les poètes du siècle précédent. Scalvini, au contraire, est un paysagiste. Les fleuves à l'onde transparente qui jaillissent des gorges abruptes; les grands bois de pins qui s'étagent sur les flancs des montagnes; les pics dont le soleil vient dorer les cîmes neigeuses; toutes ces magnificences que la nature étale dans les régions alpestres, sont retracées d'un pinceau magique et chargé des plus éblouissantes couleurs. Le fond du tableau est digne de ce cadre imposant. Dans l'*Esule*, ce n'est pas seulement sa propre infortune et son errante Odyssée que Scalvini a entrepris de chanter ; il nous donne en quelque sorte l'épopée de l'émigration, et traite avec ampleur un sujet lugubre mais grave et émouvant. Du milieu de la foule confuse des exilés surgissent deux grandes figures, celle de Santa-Rosa et celle de Confalonieri, hommes immortels qui se complètent l'un par l'autre, et dont l'existence, diversement tourmentée, représente assez bien la double forme de martyre qu'a subie la nation italienne. Cela étant, on voudra bien nous permettre de citer ici un passage de l'épisode qui concerne le second de ces illustres personnages :

« ... Pleure, infortuné, pendant ces interminables journées de ta captivité; puis, la nuit, vois en songe des plages fleuries caressées par les zéphyrs. Entends ces cris joyeux, vois vers ta maison ces êtres chéris qui apparaissent sur le seuil et volent au-devant de tes pas. Presse ces mains amies, accueille ces transports qui fêtent ton retour et saluent ta délivrance... Oui, mais quel réveil! ton œil s'ouvre étonné de reconnaître les murs d'une prison; tu retrouves avec effroi ces voûtes sombres dont les arceaux se recourbent sur ta tête; tu promènes un regard incertain sur ces fenêtres grillées, ces murailles épaisses, ces fers qui chargent tes bras... Adieu! je m'éloigne de ces portes affreuses, de ces ponts couverts de sentinelles, de ces forteresses sinistres; je m'abandonne au flot qui m'entraîne, au gré de la fortune, vers les régions du Nord. Il te reste, à toi, une espérance trompeuse, des pensées fortifiantes, la prière et le ciel; à moi des jours d'exil et l'insulte de l'étranger! Tu reposeras sans doute sous la froide terre de Moravie, et de la fenêtre de ton cachot, tu peux apercevoir l'espace étroit

où tes restes seront déposés sans honneur, au milieu de l'indifférence de quelques guichetiers. Pour moi, j'ignore sur quelles plages mes cendres seront dispersées : j'ignore si elles trouveront un abri sur les bords brumeux de la Tamise, ou sur les grèves battues par les vents de l'Escaut paresseux, ou bien encore au delà des Pyrénées, ou dans les contrées lointaines dont nous sépare l'Atlantique. Mais, quoi qu'il en puisse advenir, ma destinée est moins triste que la tienne, car la terre entière m'appartient, et mes pas sont libres comme ma pensée. Partout je jouirai de l'éclat du soleil et je pourrai m'asseoir à l'ombre des forêts ; dans les vallées solitaires, des fleurs aux doux parfums naîtront sous les pieds de l'exilé, et seul en présence de l'immense Océan, il me sera permis d'échanger avec les flots des confidences douloureuses. Peut-être, après de longues années de captivité, dédaigneras-tu la triste faveur d'un lointain exil, peut-être aussi reverrai-je à regret ma terre maternelle. Car alors les ennuis du cachot auront pour toi perdu leur amertume, tandis qu'habitué à la douce existence des peuples libres, je rentrerai au milieu des miens aussi sombre qu'un exilé qui quitte la patrie. On me verra errer indifférent dans ces lieux qui ont abrité mon enfance, où les brises sont tièdes et la vie souriante : ma pensée se reportera vers des cieux sans soleil, et mes lèvres se prendront involontairement à murmurer des mots d'une langue étrangère... »

En écrivant ces derniers vers, il semble que Scalvini ait eu conscience de l'avenir : de retour en Italie en 1838, et bien qu'accueilli partout avec une vive sympathie, il produisit l'effet d'un revenant, et il le sentait; aussi aimait-il à se reporter vers ses jours d'exil, vers ces temps où il se voyait entouré de tant d'amis qui ne vivaient plus que dans son souvenir. Obsédé de rêveries funèbres, ne trouvant de paix ni de joie nulle part, il se sentait lentement entraîné à sa fin ; et dans de courtes notes, il constatait régulièrement l'affaissement graduel de ses forces et les défaillances de son âme. Il s'éteignit le 12 janvier 1843, et en lui disparaissait un des plus nobles représentants de la littérature contemporaine de l'Italie, un écrivain doué de facultés éminentes,

et qui eût brillé au premier rang si les circonstances n'eussent fait obstacle au complet épanouissement de son génie.

A ne considérer que le sujet de ses deux principaux ouvrages et le genre d'inspiration qui y règne, Scalvini pourrait aspirer au titre de chantre national. Mais ces compositions si brillantes et soignées s'adressaient en réalité bien moins aux masses italiennes qu'à cette élite de grands seigneurs libéraux qui partageaient, en Belgique, l'exil du poète; et parmi les bannis de 1820 et 1821, il est deux hommes qui, avec un talent inférieur, mais plus d'ardeur patriotique, surent captiver la faveur populaire. Rossetti et Berchet sont en effet le Rouget de l'Isle et le Béranger de l'Italie. De même que l'auteur de la *Marseillaise* publia un recueil de vers, aujourd'hui oubliés, et s'immortalisa par son hymne révolutionnaire, Rossetti mit au jour un gros volume de chants nationaux où il célèbre assez lourdement les avantages du régime constitutionnel, et ne se survivra peut-être que par une seule de ses trop nombreuses compositions, l'hymne sur la grande journée du 9 juillet 1820 :

Sei pur bella con gli astri sul crine
  Che scintillan quai vivi zaffiri,
  È pur dolce quel fiato che spiri,
  Porporina foriera del dì.
Col sorriso del pago desio
  Tu ci annunzi dal balzo vicino
  Che d'Italia nell' almo giardino
  Il servaggio per sempre finì....

Cette *canzone*, écrite sur un rhythme entraînant, fut promptement adoptée par le peuple dans toute l'Italie méridionale, et lorsqu'après l'invasion autrichienne, l'auteur cherchait un refuge à Malte, une foule compacte, rangée sur la plage, accueillait l'exilé par ce chant harmonieux où revivaient, comme un appel à des jours meilleurs, les fugitives espérances de la patrie napolitaine.

Ce n'était pourtant là qu'un succès local, car cette pièce est trop savante de conception pour que les allusions dont elle est remplie aient pu être saisies en dehors des lieux où

les évènements du 9 juillet s'étaient produits. Une popularité plus complète et plus durable était réservée à Berchet. Ce poète, il faut bien le dire, a autrement de fougue et de verve, et en outre de son beau chant de *Parga*, on lira longtemps encore le *Romanze*, intitulées *Clarina*, — *Il Romito del Cenisio*, — *Il Rimorso*, — *Giulia* et *Le Fantasie*. C'est dans Clarina que se trouve la fameuse imprécation contre le jeune Charles-Albert qui, depuis, expia si noblement ses irrésolutions d'autrefois :

Esecrato, o Carignano,
Va il tuo nome in ogni gente!
Non v'è clima sì lontano
Ove il tedio, lo squallor,
La bestemmia d'un fuggente
Non ti annunzi traditor...

Ces strophes vengeresses répétées, vingt années durant, par des millions de voix, vinrent souvent troubler le sommeil du monarque infortuné, et les remords salutaires qui le torturèrent jusqu'au tombeau ne furent pas sans influence sur sa conduite politique et sur la destinée glorieuse de son fils. Il y a aussi de nobles accents dans les deux romances intitulées *Il Rimorso* et *Giulia*, mais la préoccupation littéraire est plus sensible encore dans le petit poëme des *Fantasie*. L'auteur y évoque les grands souvenirs de l'histoire italienne, et après avoir célébré les beaux jours de la ligue lombarde, il rappelle les gigantesques batailles de l'Empire où les soldats du prince Eugène tinrent si dignement leur place :

E quei che fean dell' itale
Trombe sentir lo squillo
Là sulla Raab, soldati
Del tricolor vessillo,
Che a tener fronte, a vincere
Correan, — per tutto usati
L'Austro, il Boemo, l'Unghero
Cacciar dinanzi a se,
Dove son ei?

Dans cette pièce comme dans celles que nous avons déjà citées, l'expression est souvent à la hauteur du sentiment, et, plus heureux que Rossetti, lequel appartient désormais aux faiseurs d'*Anthologies*, Berchet se survivra par un tout petit volume, dont les fragments sont si bien reliés les uns aux autres, qu'aucun éditeur n'aura la barbarie de les publier isolément.

CHAPITRE QUATRIÈME.

De la tragédie italienne sous la Restauration. — Derniers représentants de l'école classique. — Benedetti et son théâtre : *Druso*, — *La Congiura di Milano*, — *Pelopea*, — *Riccardo III*. — Pellico et *Francesca da Rimini*. — Della Valle et la *Medea*.

Francesco Benedetti, auquel nous avons dû assigner un rang distingué parmi les lyriques contemporains, s'est également élevé comme tragique à une assez grande hauteur, et sa place est belle encore au-dessous d'Alfieri et à côté de Foscolo. Plus fécond que ce dernier, il nous a laissé treize pièces qui, presque toutes, ont été bien accueillies par le public éclairé de Florence ; mais il n'est guère possible qu'un poète mort à trente-cinq ans puisse aller à la postérité avec un aussi gros bagage, et si, au point de vue du style, la plupart de ces tragédies méritent d'attirer l'attention, il n'en est que trois en revanche qui me semblent avoir des chances sérieuses de survivre longtemps à leur auteur : *Druso*, *Pelopea* et *Riccardo III*.

Ecrite en 1813 et représentée à Florence en 1815, la tragédie de Druso est tirée de Tacite, et Séjan en est le principal héros. Dans lès *Annales*, nous voyons le tout puissant ministre, menacé par Drusus, séduire Livia, femme de ce dernier, et avec l'aide d'Eudème, médecin de la princesse, préparer la mort de son ennemi. L'attentat une fois accompli, Séjan demande sans l'obtenir la main de Livia, et, tout en restant étrangère à cette odieuse trame, Agrippine, que l'histoire nous dépeint comme dévorée d'ambition, ne dut probablement pas s'affliger outre mesure en voyant

disparaître l'héritier direct de Tibère. Dans la tragédie italienne au contraire, Séjan et Livia sont d'anciens amants séparés par la volonté impériale, et il semble en conséquence assez naturel que le ministre cherche à se venger de son rival d'autrefois. La tentation était grande d'ailleurs; il se trouve précisément que Drusus et Agrippine sont unis par la plus étroite amitié et qu'ils choisissent le palais impérial pour théâtre de leurs épanchements, ce qui permet de les surprendre fréquemment dans des attitudes équivoques, et donne à une épouse dédaignée, au moins en apparence, un motif de plus de céder aux suggestions perfides de Séjan. Mais ce qui semble par trop invraisemblable, c'est que le ministre essaie de persuader à son maître que Drusus a résolu de répudier Livia et d'assurer l'empire aux fils d'Agrippine au détriment de ses propres enfants. A l'instigation de Séjan, Eudème qui dans la pièce est non plus le médecin et l'ami de Livia mais le confident de Drusus, insinue à ce dernier, qu'il trahit sans motif suffisant, que le ministre va paraître pour l'assassiner. En ce moment, la tapisserie se soulève : Drusus, inquiet, s'élance un poignard à la main, et le fer effleure, non pas la poitrine de Séjan, mais celle de Tibère. On devine facilement ce qui va suivre. L'empereur fait charger de fers Drusus et Agrippine, et le peuple s'insurge sur le passage des prisonniers; Tibère, tremblant, consent à associer son fils à l'empire, mais au milieu de la cérémonie solennelle qui doit inaugurer le nouveau règne, Drusus tombe mourant après avoir vidé la coupe que lui tendait Livia. Agrippine arrive alors et révèle le complot qu'elle vient d'apprendre de la bouche d'Eudème repentant. L'empereur pousse un cri de désespoir, et, au moment où la toile se baisse, on entrevoit la chute de Séjan.

Il résulte assez clairement de cette analyse que le plan de la pièce laisse beaucoup à désirer, et si nous passons à l'examen des caractères, nous les trouverons fort défectueux. Séjan est présenté sans doute sous un jour assez défavorable, mais il est loin cependant d'être aussi odieux que le Séjan de Tacite, et dans la conception de ses trames criminelles, il reste par trop au-dessous de sa réputation.

Quant à Tibère, il nous apparaît tour à tour comme un scélérat profond et comme un niais; Drusus joue constamment le rôle d'un honnête garçon naïf à l'excès; le caractère d'Agrippine, qui de tous est le mieux tracé, est néanmoins outré jusqu'à l'invraisemblance, et l'on a peine à croire que le vertueux Drusus puisse professer une si vive sympathie pour une femme qui, après avoir vomi un torrent d'injures contre Tibère, parle d'armer le peuple et de renverser le tyran. Mais, en dépit de tous ces défauts, la tragédie de *Druso* a vécu et vivra par le style, et grâce aussi à quelques-uns de ces traits frappants qui se gravent pour jamais dans la mémoire du lecteur. C'est ainsi que dès la première scène du premier acte on entend Tibère prononcer sur Agrippine cet arrêt foudroyant :

. . . Io la serbava
A lunghi strazi.... Or tempo è che mi plachi...
Morrà....

Ailleurs, dans le beau monologue du second acte, l'empereur dévoile son âme bourrelée de remords et irritée par d'indignes soupçons. Il se demande si Drusus est coupable, et finit par formuler ce terrible aveu qui entraîne forcément la condamnation du jeune prince :

D'Augusto i giorni io numerava, e Druso
Dee numerare i miei....

L'acte suivant renferme une scène magnifique, où Tibère en face d'Agrippine semble jouer avec la vie de sa noble victime. Entre ce bourreau hypocrite aux paroles caressantes et sinistres, et cette femme altière qui joue cartes sur table et insulte son tyran, le contraste est complet et produit un effet immense à la représentation.

Dans le rôle de Séjan, on remarque aussi un éloquent monologue où se trouve ce beau vers, qui exprime avec tant d'énergique concision l'ivresse confiante du ministre à a veille de son dernier triomphe :

Regge Tiberio il mondo, ed io Tiberio...

Dans son cinquième acte enfin, Benedetti a inséré des chœurs où se révèle une belle inspiration lyrique.

Ainsi, et pour nous résumer, il y a dans cette pièce beaucoup de mouvement, d'entrain, d'éloquence, et tout cela recouvert d'un style admirable : il n'en faut pas davantage pour faire vivre une tragédie. Mais à des qualités si éclatantes et si diverses, se joignent des défauts intolérables, pour un public français du moins, et qui interdiront toujours à la critique de ranger cette composition estimable au nombre des chefs-d'œuvre.

Empruntée à la fois au théâtre de Sénèque et à celui de Sophocle, la tragédie de Pelopea est en revanche et sans contredit, la meilleure qu'ait écrite notre auteur, celle où le génie de l'antiquité a laissé la plus vigoureuse empreinte, et l'on y sent circuler d'un bout à l'autre ce souffle de la fatalité qui produit de si saisissants effets dans *les Sept devant Thèbes* et dans *Œdipe-roi*. Lorsqu'en 1707 la pièce d'*Atrée et Thyeste* eut paru sur la scène du théâtre français, les spectateurs furent surtout frappés de l'horreur du sujet, horreur qui provenait moins de quelques détails repoussants que de cette longue glorification du crime et de cette conclusion immorale qui se trouvent résumées dans le vers fameux du cinquième acte :

Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits...

Dans la tragédie italienne, la terreur est puisée à une source plus haute, et l'on sent dès la première scène qu'il ne s'agit plus seulement d'une haine de famille qui doit finir par la mort ou le triomphe de l'un des deux frères, mais bien de l'arrêt inévitable du destin contre la maison des Pélopides, vouée tout entière aux furies. Pelopea, fille de Thyeste, raconte qu'enlevée à son père avant d'avoir pu le connaître, cachée sous un faux nom à Sicyone et réfugiée dans l'enceinte du temple de Minerve, elle s'est unie, par ordre du grand-prêtre, interprète des dieux, à un étranger

nommé Phorbas, qu'elle n'a vu que la nuit et qui s'est bientôt retiré après l'avoir rendue mère. Le fils issu de ce mystérieux hymen lui a été arraché le jour de sa naissance; depuis quinze ans elle ignore ce que Phorbas et lui sont devenus, et l'oracle de Delphes interrogé n'a prononcé que ces paroles obscures: « Tu serreras à la fois dans tes bras ton père et ton époux, ton fils et ton frère. Ils te vengeront et tu cesseras de souffrir en apprenant ton destin. » Prisonnière à la cour d'Atrée, Pelopea voit chaque jour, sans s'en douter, le fils qu'elle pleure, ce fils qui, sous le nom d'Égisthe, est élevé en héritier du roi, et aussi en ennemi de Thyeste et de ses enfants. Né avec d'heureux instincts, Égisthe, comme tous ses parents, est entraîné par la fatalité, et, trompé par Atrée, il voudrait partir pour Delphes, afin de tuer Thyeste qui, dit-on, y a cherché un asile. L'action qui, dans Crébillon, est achevée au second acte, ne s'engage dans Benedetti qu'au troisième par l'arrivée de Thyeste, et les péripéties du drame se succèdent jusqu'à la fin avec une progression de plus en plus émouvante, qui ne laisse plus au spectateur le temps de respirer : c'est d'abord l'admirable scène entre les deux frères, l'entrevue de Pelopea et de son père, la reconnaissance de Thyeste par Atrée, d'Égisthe par Thyeste, l'insurrection populaire et le meurtre du tyran; puis, à la fin du cinquième acte, la scène déchirante où, à des signes évidents, Pelopea découvre qu'elle est l'épouse de son père et la sœur de son fils. Elle se tue pour venger la morale et accomplir l'oracle, et la pièce se termine par ces douloureuses paroles d'Égisthe, qui laissent entrevoir de nouveaux malheurs :

Noi regnerem, Tieste, è ver ; ma pensa
Che noi stirpe di Tantalo persegue
L'implacabil dei numi ira tremenda.

Benedetti a su dans *Pelopea* dérober à Sénèque et à Crébillon ce qu'ils avaient d'excellent, tout en évitant les horreurs et les absurdités qui émaillent çà et là la pièce latine et la pièce française, et, en faisant de la vertueuse Pelopea une criminelle involontaire, il a donné à sa tragédie une

physionomie originale et cette couleur locale saisissante, qui manque par malheur à la plupart des chefs-d'œuvre de la scène italienne et de la scène française.

Dans sa tragédie de *Riccardo III*, Benedetti a beaucoup emprunté à Shakespeare, et comme lui, il est resté passablement fidèle à la tradition historique. Mais la pièce italienne est loin d'avoir les vastes proportions du drame anglais, car la nécessité d'entasser dans le court espace de vingt-quatre heures les éléments d'une action complète, permet rarement aux poètes trop rigoureusement classiques, d'aborder ces grandes études morales qui sont la gloire du théâtre britannique. Au moment où commence notre tragédie, le dernier jour de Richard III est près de se lever et deux hommes qui vont le trahir, Oxford et Stanley, s'entretiennent dans l'ombre au sujet du récent débarquement du jeune Henri de Lancastre. Cette scène et les deux suivantes, où apparaissent la malheureuse Anne de Warwick, femme de Richard, et la veuve d'Edouard IV, Elisabeth, forment une excellente exposition, où l'on trouve à la fois de la précision et de l'ampleur. Dès ce début pourtant, on peut apprécier toute la différence qui existe entre l'audacieux système anglais et le système timide qui était celui de Benedetti. Durant le premier acte du drame de Shakespeare, Richard n'est encore que duc de Glocester, ce qui a permis au poète d'imaginer la scène prodigieuse, où l'on voit ce prince contrefait, solliciter le cœur et la main de Lady Anne, à l'instant même où elle accompagne en gémissant le cercueil de son époux. Rien dans Benedetti ne vient rappeler cette scène de coquetterie lugubre. Anne et la reine douairière ne nous sont présentées que par un seul aspect ; cette dernière qui, dans l'histoire, montre tant de honteux empressement pour Richard, s'emporte ici vertueusement contre le tyran, lorsqu'il ose lui demander la main de la jeune Elisabeth ; et l'une des plus belles scènes de la tragédie, est celle où la veuve d'Edouard raconte le meurtre de ses fils, et, avec d'horribles imprécations, détourne sa fille d'un hymen épouvantable. Les passages les plus saillants du *Richard III* anglais, sont du reste reproduits en vers italiens avec un rare bonheur, et Benedetti se

surpasse dans les scènes de remords, et dans le beau récit de la bataille de Bosworth, duquel il ne faut pas séparer l'émouvante peinture des derniers moments de Lady Anne qui meurt empoisonnée. Dans l'histoire, il n'en est pas tout à fait ainsi : empoisonnée ou non, Anne avait disparu avant la fin du règne de Richard; mais en donnant une très-légère entorse à la tradition, Benedetti est parvenu à obtenir quelques belles scènes de plus, et, sauf l'immoralité, le succès justifie tout en matière dramatique. L'auteur mérite aussi des éloges pour la manière dont il a triomphé de la grande difficulté de son sujet, je veux dire la peinture d'un caractère monstrueux arrivé à l'état de frénésie continue. Mais il a su faire alterner assez habilement les deux grands ressorts tragiques, la terreur et la pitié, pour qu'un juste équilibre semble avoir été gardé entre l'une et l'autre, et le plus grand défaut de la pièce et le véritable malheur de l'écrivain, c'est de rappeler à chaque instant une œuvre d'une plus grande portée, et un écrivain d'une colossale puissance. Richard III et Pelopea n'en sont pas moins les deux tragédies les plus achevées de Benedetti, et cette circonstance qu'il se montre rarement supérieur s'il n'est soutenu par un appui étranger, donnerait à penser que chez lui la faculté créatrice n'avait reçu qu'un développement insuffisant. Venu après Alfieri, il n'a déserté d'ailleurs les voies ouvertes par ce grand homme que pour aller s'engager servilement dans l'ornière creusée par les tragiques français du XVIIIe siècle; mais pour être équitable envers ce poète infortuné, il ne faut pas oublier qu'il est mort dans la force de l'âge, alors qu'un immense avenir lui semblait réservé, et qu'il a vécu à une époque néfaste, où les hommes de cœur n'avaient guère le choix qu'entre l'exil et le silence.

Moins heureusement doué pour la scène que ne le fut Benedetti, Silvio Pellico eut, au début de sa carrière, une de ces bonnes fortunes littéraires qui sont parfois le lot de médiocres écrivains, et leur assurent une renommée au-dessus de leurs espérances et de leur talent. Nature impressionable et maladive, séide enthousiaste de Foscolo, qui lui communiqua pour un instant un peu de cette flamme

qui trouvait un aliment continuel dans les violentes passions de l'auteur des *Sepolcri ;* enivré des idées patriotiques qu'il puisait chaque jour dans la société des Confalonieri et des Arrivabene, Silvio, après une lecture de la *Divine Comédie*, crut sentir l'inspiration d'en-haut, et il écrivit sa tragédie de *Francesca da Rimini*, à laquelle servent d'épigraphe ces vers de Dante :

Noi veggelamo un giorno per diletto
Di Lancillotto come amor lo strinse...
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso,
Esser baciata da cotanto amante,
Questi che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante....

L'exposition du sujet est assez pénible, et dans cette Francesca langoureuse qui invoque tour à tour contre elle-même l'appui de son père et de son triste époux, on ne reconnaît guère l'ardente Romagnole, qui jusqu'au sein des enfers, savait savourer la joie suprême de l'union des âmes, et qui oubliait son supplice en regardant son amant. Pellico, pour donner à son héroïne une attitude avouable, imagine que le frère de Francesca a été tué récemment par Paolo dans un combat. Victime de l'amour, elle dissimule sa passion sous les dehors de la haine, et veut quitter le palais de Lanciotto, « dominée, dit-elle, par un sentiment d'horreur pour un meurtrier, » qu'en réalité elle craint de revoir pour un tout autre motif. Ce trio de lamentations entre le père, le gendre et la fille, est passablement ennuyeux, et l'intérêt n'apparaît qu'avec la scène V, au moment de l'arrivée de Paolo qui, après avoir embrassé son frère, récite cette fameuse tirade que le public salue toujours par de frénétiques applaudissements :

« Mon père, dis-tu, mourait en prononçant mon nom! Il assiste maintenant du haut des cieux à nos embrassements, et il bénit ces fils qui désormais ne se quitteront plus. Je suis las de cette ombre vaine qu'on appelle la gloire. Mon sang a coulé pour la défense du trône de Byzance, j'ai vaincu des

ennemis que je ne haïssais point, j'ai conquis, avec la renommée, la faveur de nobles souverains, et pourtant je restais froid au milieu des clameurs enthousiastes de ce peuple que j'avais sauvé, car ces enseignes victorieuses que j'avais suivies sur vingt champs de batailles étaient celles d'un maître étranger. N'ai-je donc pas une patrie à qui seule appartient le sang de ses enfants! Je ne combattrai plus que pour toi, Italie, mère des braves! Pour toi j'affronterai l'ennemi, quel qu'il soit, qui oserait te menacer... N'es-tu pas, ô terre sacrée, la région privilégiée entre toutes celles que le soleil éclaire! N'es-tu donc pas la mère des arts, ô Italie, et la poussière qu'y foulent mes pas n'est-elle plus la cendre des héros! C'est toi qui donnas le jour et la vaillance à mes glorieux ancêtres, c'est dans ton sein que je retrouve tous ceux que mon cœur adore ! »

Voilà bien le Paolo qu'attendait le lecteur ou le spectateur. Ce preu du moyen âge, est monté tout d'abord au véritable diapason et l'on sent qu'il brisera l'obstacle qui entravera sa route ou qu'il s'y brisera lui-même. Mais Silvio n'était pas de force à soutenir le poids d'un pareil caractère, et le plan de sa pièce ne se prêtait pas aux conceptions audacieuses. Au lieu d'adopter, en effet, dans toute son étendue, la tradition dantesque et d'enchaîner la tentation au péché, l'auteur suppose que Paolo et Francesca se sont séparés pour des années à la suite d'une seule et innocente entrevue, où le mot d'amour n'a pas été prononcé, et que pendant l'absence de celui qui lui inspire une sympathie secrète, la fille du tyran de Ravenne a épousé Lanciotto. Sur cette donnée inoffensive, il n'était guère possible, on le voit, d'asseoir un drame violent, de nous montrer les élans d'une passion irrésistible,

Et Vénus tout entière à sa proie attachée...

Même au temps de sa jeunesse, au temps de son affiliation au *Carbonarisme*, Pellico ne s'élevait au-dessus de son naturel doux et timide que par intervalles, et plus d'un passage de sa *Francesca* nous fait penser à une tragédie dont l'idée serait due à Corneille, et la composition à Cam-

pistron. Pour apprécier ce qu'il y a de bon dans l'œuvre du jeune poète, il faut absolument se placer à son point de vue restreint et moderne; il faut mettre de côté la tradition et surtout l'histoire, car nous savons, hélas! ce qu'on doit penser de ce couple séduisant que Dante a immortalisé : l'adultère de Paolo nous apparait tel qu'il était véritablement, le crime d'un homme déjà mûr, marié depuis dix-neuf ans, père de famille et qui, pour assouvir sa passion d'un moment, n'hésita pas à déshonorer sa belle-sœur; et nous voudrions ignorer que Francesca, en se livrant à lui, n'avait plus elle-même l'excuse d'une extrême jeunesse.

Les deux héros de la tragédie de Pellico sont proches parents de ceux que Mme de La Fayette nous a dépeints avec tant de charme, et lorsque Paolo et Francesca tomberont sous le fer de Lanciotto, au sortir d'un entretien platonique, c'est au ciel et non dans l'enfer qu'ils devront occuper une place d'honneur. Le troisième acte débute en effet par des scènes dignes de la *Princesse de Clèves*, et les amants sont déjà près de se séparer, que l'honneur du mari n'est guère compromis. Francesca se croit perdue pour avoir serré par mégarde la main de Paolo, et cette maigre faveur suffit à exciter les transports de ce naïf jeune homme qui a pourtant guerroyé longuement et vécu d'ordinaire avec des gens peu scrupuleux. Le quatrième acte, se passe en pourparlers entre Guido, Lanciotto et Paolo, lequel, pour plus de sûreté, est mis aux fers. Il les brisera pour courir à une entrevue aussi honnête que les précédentes, car son amante blessée d'un semblant de hardiesse lui répond par cette déclaration fort nette :

Il solo udir questi tuoi detti è colpa...
. . . . Eternamente
Quant' io deggia al mio sposo e a' generosi
Suoi sacrifici sentirò. Solenne
Protesta or odi : — Se l'ingiusto fato
Lui seppellisse pria di me, perpetue
Conserverò le vedovili bende.....

Paolo s'excuse alors. « Il n'a jamais voulu, dit-il, porter

atteinte aux droits sacrés de Lanciotto..., » et il est au moment de se retirer lorsque son frère le surprend et le tue ainsi que la vertueuse Francesca.

La conduite de cette pièce est évidemment au-dessous de la critique; mais le vice radical du plan est compensé jusqu'à un certain point par la beauté des détails, et, chose extraordinaire, lorsqu'on parle d'un ouvrage de Pellico, — par l'élégance du style et un certain charme latent qui fait en quelque sorte de *Francesca* le pendant de notre Bérénice.

Il y a loin de Françoise de Rimini à l'enchanteresse Médée, de l'histoire du moyen âge aux traditions flottantes que nous a léguées la Grèce primitive et l'on peut dire que l'intérêt qu'inspire un personnage décroît en raison directe du temps et de la distance. Si de plus ce personnage a été la proie de vingt poètes ennuyeux qui se sont évertués à l'envi à la décréditer, il faudra qu'un écrivain ait bien de l'audace, ou du moins bien de la foi pour oser le remettre sur la scène. Le duc de Ventignano ne s'est pas laissé décourager par ces effrayantes considérations, et ses contemporains doivent s'en féliciter, car sa *Medea* est une des plus remarquables œuvres dramatiques du XIXe siècle italien.

La légende de Médée est assez connue pour qu'il soit inutile de la raconter une fois encore, et nous n'insisterons ici que sur les quelques points où l'auteur a cru devoir s'écarter de la donnée généralement acceptée, en y apportant des modifications qui ont pour but de la rendre plus vraisemblable et moins révoltante. C'était en effet un triste rôle que celui de ce Jason qui, après avoir assisté de sang-froid au meurtre d'Absyrte et avoir accepté avec les bienfaits de Médée la complicité de ses crimes, divorçait tout à coup dès son arrivée à Corinthe, pour épouser la fille du roi. Le Jason de M. de Ventignano est au contraire un homme pur, qui a quitté sa terrible maîtresse en temps opportun, c'est-à-dire après le premier forfait de la magicienne; il s'est chargé des enfants qu'elle lui a donnés et qu'il garde près de lui depuis cinq ans, lorsque nous le retrouvons à Corinthe où il va épouser la fille de Créon, non sans leur avoir fait à tous deux une ample confession de son passé.

Le premier acte où Médée ne paraît point, mais où règne une terreur secrète qui annonce son arrivée, ce premier acte constitue une excellente exposition où chaque acteur se montre avec sa véritable attitude : Jason, en pécheur repentant ; Glauca, en amoureuse enthousiaste, incapable de regarder de trop près aux peccadilles d'un héros ; — et Créon, en père vénérable et judicieux. C'est un casuiste de la bonne école que ce bonhomme, et lorsqu'il a écouté les confidences de Jason, il voit très-bien les côtés faibles de ce brillant guerrier :

. . . . A te Giason non taccio
Che di fallo ben grave inver Medea
Colpevole mi sembri. Era il fuggirla
Crudel necessità pel suo delitto :
Niegar no'l vuo'. Ma così rea pur forse
Non divenia, se al primo error tu stesso
Non la inducevi... o secondavi almeno ;
E voglia il ciel, che tosto o tardi il fio
Tu non n'abbi a pagar...

On ne pouvait sans doute mieux parler; mais hélas ! Glauca est fille unique, et, comme beaucoup de ses pareilles, elle usera de son privilége d'enfant gâté pour courir à l'abîme au mépris des sages avis de son conseiller naturel. La tempête gronde déjà, et les sinistres prévisions du vieillard vont être dépassées. Dès le début du second acte, nous assistons à l'entrée de Médée qui, après un court entretien avec sa confidente Licisca, est reçue par Créon et Glauca. La magicienne se fait passer pour une reine de Lesbos jetée par l'orage sur le rivage de Corinthe, et le roi, en même temps qu'il lui offre une cordiale hospitalité, lui annonce l'hymen qui se prépare. Il y a là deux scènes magnifiques, où la jalousie de Médée éclate par de sinistres paroles qui remplissent d'une vague épouvante l'âme du père et celle de la fille. L'acte suivant s'ouvre par un monologue de Médée, tirade vigoureuse que suit immédiatement la scène des explications entre Jason et son ancienne maîtresse. Cette entrevue était inévitable, mais c'est là que se montre à nu ce qu'a de faux le rôle de Jason, d'un homme

qui se trouve dans cette situation triste et comique à la fois, que nous expose si bien *la chaîne* de M. Scribe. Les déclamations du héros de Colchos sont d'autant plus odieuses qu'il doit à Médée jusqu'à sa gloire, et tout le talent du poète ne suffit pas à couvrir le vice du sujet. Quelque soin qu'on prenne de le noircir dans notre esprit, le caractère de la magicienne nous intéresse même par ses côtés hideux, parce qu'il contraste énergiquement avec les faibles caractères contre lesquels il ira se heurter, et lorsqu'à la fin du dernier acte Médée se tue après s'être débarrassée de sa rivale au moyen d'une ceinture empoisonnée, on excuse la première femme de Jason plus encore qu'on ne plaint la seconde.

Nous n'insisterons pas davantage sur les défauts de cette tragédie. Le poète n'a sans doute pas triomphé entièrement des difficultés inhérentes au thème adopté par lui, mais il a lutté contre elles avec un talent qui, — joint à plus de persévérance, lui eût permis peut-être de recueillir une bonne part de l'héritage d'Alfieri. Toute imparfaite qu'elle est, *Medea* sera toujours rangée au nombre des plus estimables compositions dramatiques du temps de la Restauration, et fera de son auteur un des plus dignes représentants de l'école classique à son déclin.

CHAPITRE CINQUIÈME.

(Suite du même sujet.)
Manzoni et l'Ecole nouvelle. — *Carmagnola* et Adelchi.

L'époque néfaste désignée en Italie comme en France sous le nom de Restauration, était déjà à demi-écoulée, et des tragiques distingués dont il a été question dans le chapitre précédent, un seul, Della Valle, était encore debout lorsqu'on vit surgir dans l'arène un athlète autrement vigoureux, l'auteur du *Cinque Maggio*, de *Carmagnola* et d'*Adelchi*. La tragédie dite *classique* et qui, depuis un siècle, ne vivait plus que d'une vie artificielle, allait céder la place aux essais de l'école *romantique*, essais bien imparfaits eux-mêmes pour la plupart, car le système renouvelé de Shakespeare ne s'est dignement incarné de nos jours que dans un très-petit nombre de pièces dont aucune n'égale celles de Manzoni. Ame tendre et pieuse, cœur patriotique, l'illustre écrivain milanais poursuivait un double but en provoquant une réforme réclamée d'ailleurs par le sens commun et l'intérêt de l'art, et lorsqu'il attaquait les principes surannés d'Aristote, il comptait surtout faire œuvre de chrétien en réconciliant l'église avec le théâtre. Il s'est expliqué clairement à cet égard dans sa piquante préface de Carmagnola :

« Nicole, Bossuet, J. J. Rousseau, écrit-il, se sont les uns et les autres efforcés d'établir deux faits : l'un, que les œuvres dramatiques qu'ils ont pu connaître et examiner sont immorales ; l'autre, que tout drame doit nécessairement être immoral sous peine d'être froid, vicieux par con-

séquent au point de vue de l'art, et leur conclusion est qu'il faut renoncer à la *comédie* comme à un divertissement moins attrayant encore qu'il n'est funeste. Partageant l'opinion émise par ces écrivains au sujet du système dramatique auquel ils font allusion, j'ose rejeter la conséquence qu'ils en tirent au détriment de la poésie dramatique en général. Ils ont été, ce me semble, induits en erreur par cette croyance universelle de leur temps, qu'il n'y avait d'autre système possible que le système français. Ma conviction est, au contraire, qu'on en peut trouver un autre susceptible d'un degré d'intérêt infiniment supérieur, tout en étant exempt des défauts reprochés au système des trois unités et qui soit fondé sur la morale loin de lui être hostile. »

La question d'art est aujourd'hui jugée, et la question morale le serait aussi peut-être, si Manzoni eût eu beaucoup d'imitateurs à défaut de rivaux. *Carmagnola* est en effet l'idéal du genre rêvé par ce grand poète; c'est une pièce sans amour, où les femmes n'apparaissent qu'un instant et où, pourtant, l'intérêt et l'émotion se soutiennent et vont grandissant d'acte en acte. Le sujet, disons-le d'abord, est admirablement choisi; le condottiere Carmagnola est un de ces sublimes aventuriers dont la destinée tragique et inexpliquée se prête merveilleusement aux combinaisons dramatiques, et Manzoni a su tirer un parti surprenant des moindres incidents de la vie agitée de son héros. Goëthe a pris la peine d'indiquer, scène par scène, la marche de la pièce, et nous ne saurions mieux faire que de reproduire ici le travail de l'immortel critique.

« *Acte* I. — Le doge de Venise expose au Sénat l'affaire à l'ordre du jour : les Florentins demandent à s'allier avec la république contre le duc de Milan. Les envoyés de celui-ci tâchent au contraire de maintenir la paix, et sont restés, dans cette vue, à Venise, où se trouve aussi Carmagnola, comme simple particulier, mais avec la chance d'être nommé général des troupes vénitiennes. On attente à sa vie, et il se découvre que c'est à l'instigation des envoyés milanais, de sorte que l'on peut tenir dès lors pour impossible toute réconciliation entre le duc et Carmagnola.

Scène II. — Celui-ci appelé devant le Sénat, y manifeste son caractère et ses sentiments.

Scène III. — Il se retire et le doge met en délibération la question de savoir s'il convient de l'élire général. Le sénateur Marino se déclare pour la négative, en politique soupçonneux et prévoyant; mais un autre sénateur, Marco, prend avec chaleur et avec confiance le parti du comte. La scène se termine au moment où le Sénat va voter sur le parti à prendre.

Scène IV. — Le comte est seul chez lui; Marco arrive, lui annonce que la guerre est déclarée et qu'il est nommé général. Il saisit cette occasion pour conjurer Carmagnola, avec toutes les instances de l'amitié, de contenir désormais ce caractère emporté, opiniâtre et hautain, qui est son plus dangereux ennemi, puisque c'est par là qu'il blesse tant d'hommes vaniteux et puissants. A partir d'ici, la situation générale des personnages est clairement établie pour le spectateur; l'exposition est terminée, et nous ne craignons pas d'ajouter qu'elle est excellente.

Acte II. — Nous sommes transportés dans le camp du duc de Milan, où plusieurs *condottieri* sont réunis sous le commandement de Malatesti. Couverts par des marais et des bois, il n'y a pour arriver jusqu'à eux d'autre chemins qu'une étroite chaussée, ce qui rend leur position inattaquable. Carmagnola, trop habile pour songer à les y forcer, cherche à les irriter, à les mettre hors d'eux-mêmes, en les provoquant par de graves insultes et par des dommages partiels. Le piége réussit; les plus jeunes d'entre les chefs du camp ducal veulent que l'on aille chercher l'ennemi; Pergola, vieux et habile homme de guerre est d'un avis contraire; d'autres sont indécis; et le général en chef n'a point la capacité qu'exigerait son poste. Il s'élève une querelle très-vive, dans laquelle le véritable état des choses et le caractère des divers chefs de l'armée ducale se manifestent pleinement, et dont l'issue est le triomphe de l'emportement et de la témérité sur la prudence. Toute cette scène est parfaite, et serait à coup sûr d'un grand effet à la représentation.

Scène II. — De ce camp tumultueux nous passons dans la tente solitaire du comte. A peine celui-ci a-t-il découvert

l'état de son âme dans un monologue concis, que l'on accourt l'informer de l'approche de l'ennemi, qui vient l'attaquer après avoir abandonné sa forte position. Les généraux en sous-ordre se sont réunis en un clin d'œil. Carmagnola leur donne en peu de mots et avec chaleur ses ordres précis, que chacun reçoit sans discussion, prêt à les exécuter avec joie et avec assurance.

Cette scène courte, rapide, et pour ainsi dire grosse de faits, contraste admirablement avec la précédente, où tout traîne en longueur, où tout est discussion et discorde; et cette portion de la tragédie de M. Manzoni est l'une de celles où se montre le mieux le poète éminent.

Scène III. — Suit un chœur qui renferme en seize strophes un magnifique tableau de la bataille qui vient de se donner, et se termine par des lamentations et des réflexions douloureuses sur les maux de la guerre, particulièrement entre des hommes de la même nation.

Acte III. — Le comte est dans sa tente avec un commissaire de la république, qui, tout en le félicitant de sa victoire, lui exprime le désir de la voir poursuivre avec ardeur et de manière à en recueillir les fruits. Cet avis n'est pas celui du comte, qui met plus d'âpreté et de hauteur dans ses refus à mesure que le commissaire sénatorial devient plus exprès dans ses demandes.

Scène II. — La discussion commençait à s'exaspérer entre eux, lorsque arrive le second commissaire du sénat, pour se plaindre hautement de ce que chaque *condottiero* délivre les prisonniers qu'il a faits. Non-seulement le comte approuve cet usage devenu un droit de la guerre, mais informé que ses propres prisonniers ne sont point encore relâchés, il les fait aussitôt venir, et leur rend la liberté à la face des commissaires, qu'il brave ainsi sans ménagement. Ce n'est pas tout : au moment où les prisonniers se retirent, il reconnaît parmi eux le fils de Pergola, de ce vieux et célèbre *condottiero* qui sert dans le camp ennemi; il le traite de la manière la plus amicale, et le charge de témoigner de sa part les mêmes sentiments à son père. En faut-il d'avantage pour exciter le mécontentement et les soupçons ?

Scène III. — Les commissaires du sénat demeurés seuls, réfléchissent et délibèrent : ils conviennent que le meilleur parti à prendre est de dissimuler, de paraître approuver tout ce que fera le comte, de lui montrer la plus complète déférence, mais de l'observer et de le dénoncer en secret.

Acte IV. — La scène est transportée à Venise, dans la salle du conseil des Dix. Marco l'ami du comte y comparaît devant Marino, l'ennemi de ce dernier. On lui impute à délit son affection pour Carmagnola, dont la conduite, scrutée par la plus froide et la plus dure politique, est représentée comme criminelle, en dépit de tout ce que peut alléguer pour sa défense la plus noble et la plus pure amitié. Marco reçoit l'injonction de se rendre sur le champ à Thessalonique; et on lui fait entendre qu'une punition si légère est une véritable grâce. Il comprend aussitôt que la perte du comte est résolue; il sent que nulle force humaine ne peut le sauver; le moindre mot, le plus léger indice qui parviendrait à Carmagnola de la part de Marco, n'aboutiraient qu'à les perdre sur le champ tous les deux.

Scène II. — Un monologue de Marco, dans cette situation embarrassante, est un tableau achevé des doutes et des tourments de conscience les plus délicats et les plus profonds.

Scène III. — Le comte est dans sa tente et s'entretient avec Gonzaga de sa situation. Plein de confiance en lui-même, convaincu qu'il est nécessaire, il n'a pas le plus léger pressentiment du coup qu'on lui prépare. Il combat donc les défiances et les inquiétudes de son ami, et se montre résolu à accepter l'invitation qui lui est faite par écrit de se rendre à Venise.

Acte V. — Le comte paraît devant le doge et le conseil des Dix : on a d'abord l'air de le consulter sur les conditions de la paix que propose le duc de Milan; mais les soupçons et la rancune du sénat ne tardent pas à éclater : le masque de la dissimulation tombe; le comte est arrêté.

Scène II. — La scène se passe dans la maison de Carmagnola; sa femme et sa fille l'attendent; Gonzaga leur apporte la fatale nouvelle.

Scène III. — Le comte paraît encore une fois; il est dans

sa prison avec sa femme, sa fille et Gonzaga. Après de courts adieux, il est conduit à la mort.

Les opinions peuvent être partagées sur cette manière d'amener et de distribuer les scènes d'une tragédie. Quant à nous, nous avouerons qu'elle nous plaît par ce qu'elle a de caractéristique et d'original, et à cause de la faculté qu'elle donne au poète d'être à la fois plein et rapide. De cette manière, en effet, un personnage succède à un personnage, un tableau à un tableau, un incident à un incident, sans préparation et sans complication. Aussi bien que l'ensemble, chaque partie détachée s'expose sur le champ d'elle-même, concourt distinctement à l'intégrité de l'action et à l'effet total.

C'est par cette méthode que notre poète, sans tronquer en rien son plan ni ses développements, a réussi à être fort court. Ce qui caractérise son beau talent, c'est une manière d'envisager le monde moral, franche, naturelle et large, à laquelle se prêtent sans effort le spectateur et le lecteur. Par analogie, la langue est simple, noble et pleine; dégagée de sentences; c'est par des pensées vives et fortes qui découlent directement de la situation des personnages, qu'elle élève et charme l'imagination. L'impression totale de l'ouvrage est une impression sérieuse et vraie, comme celle que laissent toujours les grands tableaux de la nature humaine. »

Ces pages dictées par le bon sens et le goût élevés à leur plus haute puissance, nous font assez connaître les personnages de la tragédie et la marche générale de l'action. Il ne nous reste plus qu'à combler une lacune de cette admirable analyse en insistant sur la beauté du chœur introduit à la suite du second acte, et qui représente une des innovations caractéristiques apportées par Manzoni dans la composition du drame italien. Chez les Grecs, le chœur faisait partie de l'action; c'était un personnage collectif qui prenait la parole à son tour et ne jouait bien souvent que le rôle d'un simple interlocuteur. Dans Carmagnola et dans Adelchi, le chœur est tout autre chose, et à la fin de la préface de sa première tragédie, l'auteur nous a spirituellement exposé son dessein : « Ces chœurs, écrit-il, ont sur

les chœurs antiques l'avantage d'être sans inconvénients; isolés au sein de l'action, on ne pourra leur reprocher de lui faire violence afin d'y trouver une place. Ils ont d'ailleurs un second avantage au point de vue de l'art, en ce que, réservant au poète une petite tribune d'où il lui est permis de parler en son propre nom, ils affaibliront la tentation qu'il pourrait avoir de s'introduire dans l'action et de prêter aux personnages ses propres sentiments. »

Nous voilà bien avertis et nous savons maintenant que c'est l'âme de Manzoni qui s'exhale dans cette éloquente apostrophe à l'Italie :

Tu che angusta a' tuoi figli parevi;
Tu che in pace nutrirli non sai,
Fatal terra, gli estrani ricevi:
Tal giudicio comincia per te.
Un nemico che offeso non hai,
A tue mense insultando s'asside;
Degli Stolti le spoglie divide;
Toglie il brando di mano a' tuoi re.

C'est Manzoni aussi, qui a décrit en traits ineffaçables le funèbre lendemain des triomphes fratricides :

Perchè tutti sul pesto cammino
Dalle case, dai campi accorrete?
Ognun chiede con ansia al vicino,
Che gioconda novella recò?
Donde ei venga, infelici, il sapete,
E sperate che gioia favelli?
I fratelli hanno ucciso i fratelli:
Questa orrenda novella vi do.

C'est encore lui qui jette à l'odieux oppresseur de Milan cette malédiction patriotique :

Stolto anch' esso! Beata fu mai
Gente alcuna per sangue ed oltraggio?
Solo al vinto non toccano i guai;
Torna in pianto dell' empio il gioir.

C'est lui enfin, qui, après avoir condensé dans quinze strophes tout ce que l'âme humaine peut contenir de poignantes émotions, termine un hymne grandiose par ce touchant appel à la concorde où semble déjà tressaillir l'âme d'une nouvelle humanité :

Tutti fatti a sembianza d'un solo ;
Figli tutti d'un solo riscatto,
In qual ora, in qual parte del suolo
Trascorriamo quest'aura vital,
Siam fratelli ; siam stretti ad un patto :
Maladetto colui che lo infrange,
Che s'innalza sul fiacco che piange,
Che contrista uno spirto immortal !

Au-dessus de pareils vers et d'une inspiration pareille, il n'y a évidemment rien, et l'on aura loué comme il convient la tragédie de Carmagnola en disant qu'elle est digne de servir de cadre à cette prodigieuse effusion lyrique.

Publiée en 1824, quatre ans après *Carmagnola*, la tragédie d'*Adelchi* offre plus d'intérêt encore, sans que l'auteur y ait dépensé pour cela une plus grande somme de talent. Mais, ainsi que le disait Goëthe et M. Cousin, « *Adelchi* est un grand sujet ; » il ne s'agit plus ici, en effet, d'un mesquin débat entre deux Etats italiens, entre un condottiere et le souverain qui a loué ses services, mais de l'événement capital de l'histoire du moyen âge, c'est-à-dire la chute de la monarchie lombarde sur les ruines de laquelle va s'élever cette puissance colossale des pontifes romains qui, durant cinq siècles, restera sans contre-poids.

« Quant à la manière de mettre ce sujet en drame, Manzoni s'est conformé avec plus de sévérité encore que dans *Carmagnola* aux principes de la tragédie historique, tels qu'il les a posés lui-même. Il a fait entrer dans son action tous les faits essentiels et tous les incidents qui lui étaient donnés par l'histoire et les y a fait entrer dans leur intégrité, dans l'ordre de leur succession, en tout ce qui était principal, et dans la stricte réalité de leurs causes et de leurs suites.

L'action marche dès le début, et marche avec tant d'aisance et de rapidité que le nœud en est formé dès le premier acte. Tous les personnages lombards qui y sont intéressés, sont déjà connus. Les passions diverses qui les agitent, les desseins contraires où ils sont entraînés, sont dévoilés. Les motifs politiques ou domestiques de la guerre entre Charlemagne et Didier, sont connus; et la perspective d'un bouleversement prochain a déjà mis en mouvement les traîtres qui ont ou croient avoir à se venger du vieux roi lombard. Charlemagne n'a pas encore paru; mais un de ses ambassadeurs a parlé : et au laconisme, au ton absolu du député, on a déjà pu pressentir toute l'ambition et tout l'orgueil du roi.

Au début du second acte, tous les personnages de l'action sont réunis dans le plus étroit espace possible : les deux partis sont en présence, mais pour ainsi dire en arrêt l'un devant l'autre. Les Francs ne peuvent forcer ni presque combattre les Lombards, couverts par une ligne formidable de murs et de rochers. Depuis longtemps, aux portes de l'Italie, Charles est sur le point de retourner en France, faute de connaître, pour descendre en Lombardie, un autre passage que celui qui est fermé par Adelchi; mais l'action ainsi suspendue, se renoue tout à coup par un incident singulier. Un prêtre italien vient indiquer à Charlemagne un chemin, par lequel celui-ci peut tomber à l'improviste sur le flanc de l'ennemi. Une bataille est devenue possible, et la victoire va décider entre Charles et Adelchi.

Rien de plus simplement amené, et rien de plus animé, de plus dramatique, que toute la première moitié du troisième acte. Tout y est en mouvement, et tout y est caractéristique. Tout y figure, la masse et les chefs des deux armées; les braves et les lâches, les fidèles et les traîtres. Les Lombards sont vaincus, en partie par la surprise, en partie par la défection des principaux d'entre eux. La ruine de Didier et de son fils paraît inévitable. Cependant les Lombards fidèles se rallient sous Adelchi, et forment un parti encore assez nombreux pour tenir contre les Francs, dans les places fortes dont ils restent les maîtres.

Le quatrième acte contraste de la manière la plus frappante, et dans toutes ses parties, avec le précédent. Il s'ouvre par une scène faiblement liée peut-être avec le fond de l'action, mais d'un pathétique admirable, dans laquelle Hermengarde, la fille de Didier et la femme répudiée de Charlemagne, retirée dans le monastère de Saint-Sauveur, à Brescia, fait ses adieux à sa sœur et à la vie. Il se termine par une suite de scènes où l'on voit se développer la trahison ourdie dès le début contre les deux rois lombards. Au pied des Alpes, les forces rivales étaient encore intactes ou semblaient l'être; et leur premier choc ne pouvant avoir lieu qu'au grand jour, ne pouvait être qu'un événement d'éclat. Ici, la trahison est beaucoup plus avancée; il ne s'agit plus pour elle que d'achever de perdre des rois déjà vaincus et malheureux. Tout se passe entre des conspirateurs, et, par conséquent, dans le silence et l'ombre. Ainsi l'auteur, au lieu de mettre immédiatement sous les yeux du spectateur le tumulte d'une ville trahie et le scandale d'un roi livré par son général, par une intention non moins dramatique et plus originale, nous découvre ces événements avant leur explosion, et, pour ainsi dire, dans leurs apprêts.

Au début du cinquième acte, Pavie est prise et Didier dans les fers. Adelchi, renfermé dans Vérone, y tient encore contre une armée de Francs; mais ses soldats sont las, mécontents, et n'attendent pour se rendre que la sommation de Charlemagne, qui est venu en personne presser le siége. Adelchi essaye de s'échapper; mais il est attaqué, blessé à mort, pris dans sa sortie et conduit dans la tente de Charlemagne où il rend le dernier soupir entre les bras de son père, après avoir obtenu du vainqueur quelque adoucissement à la captivité du malheureux vieillard [1]. »

Il suffit de cette simple et courte analyse que j'emprunte à M. Fauriel, pour montrer tout ce qu'il y a de mouvement

(1) On sait qu'Adelchi se réfugia à Constantinople et qu'il vécut encore plusieurs années. Mais cet anachronisme n'a rien de choquant et il a permis à l'auteur d'introduire dans sa pièce de nouvelles beautés.

et d'ampleur dans le second chef-d'œuvre de Manzoni, l'examen des caractères, même de ceux qui sont historiquement faux, n'affaiblira pas cette impression première, et nous trouverons matière à louange jusque dans les erreurs du génie.

De tous les caractères tracés par l'auteur, le plus défectueux est sans contredit celui d'Adelchi, si l'on se place au point de vue de l'exactitude historique. Nous savons peu de chose, il est vrai, sur ce personnage, mais ce que nous en savons est évidemment en contradiction avec les sentiments chevaleresques et délicats qui lui sont si gratuitement prêtés dans la pièce. Adelchi fut probablement comme son père un prince cruel et rusé, et je ne serais pas surpris qu'en exécutant ce magnifique portrait de fantaisie, Manzoni eût été entraîné par des préoccupations contemporaines, et qu'il eût peint à son insu un personnage qu'il avait pu observer de près, cet autre Adelchi, plus illustre encore que le premier, et qui, en fils obéissant de Napoléon, se fit l'instrument involontaire d'une politique toujours rigoureuse et parfois criminelle. Ce caractère, en un mot, est à la fois vrai et faux comme les caractères de Racine : si l'on supprime l'anachronisme, le sublime surnage. Manzoni s'empressa d'ailleurs de reconnaître une faute pour laquelle Goëthe se montrait indulgent : « Nous ne pouvons, » disait ce dernier, « nous intéresser qu'à ce qui nous ressemble un peu, et non aux Lombards ou Longobards, et à la cour de Charlemagne, qui serait aussi un peu trop rude. » Là-dessus M. Cousin répliquait : « Les sentiments d'Adelchi mourant sont ceux de Manzoni lui-même. Manzoni, qui est toujours un poète lyrique, s'est peint dans Adelchi. »

On peut critiquer ou louer pour des motifs analogues, le caractère du comte Rutland, le Roland de la chronique. Quant aux autres personnages ils sont étudiés aussi consciencieusement que possible. Le Charlemagne de Manzoni est bien cette individualité multiple que nous dépeint l'histoire, ce barbare à demi-frotté de civilisation qu'on vit tour à tour perfide, généreux et cruel dans la mesure de ses intérêts ; Didier est un bon type de vieillard ambitieux

et entêté; la touchante Hermengarde est bien la victime pure, marquée d'avance pour le sacrifice; le diacre Martin représente au naturel le clergé du VIII[e] siècle, avec son enthousiasme mêlé de fanatisme, et il n'est pas jusqu'au rôle secondaire du traître Swarto qui n'excitât justement l'admiration de Goëthe : « Mais, tenez, disait-il encore à M. Cousin, vous rappelez-vous ce soldat lombard, chez qui se réunissent les conjurés, et qui ne songe qu'à sa propre élévation ? Comme il arrange tout pour lui ! Comme il fait servir les desseins de tout le monde à son but ! Et ensuite, à la cour de Charlemagne, comme il a l'air de protéger ceux qu'il a trahis ! »

Un mot maintenant sur les chœurs, car il y en a deux dans *Adelchi*, et bien qu'ils n'égalent point en importance le chœur unique de *Carmagnola*, ils ne laissent pas d'être fort dignes d'attention. Ainsi que Goëthe l'a remarqué, le chœur du troisième acte est tellement lyrique, l'entrée en matière y est tellement soudaine, que le morceau tout entier paraîtrait obscur à quiconque n'aurait point lu les scènes précédentes. Il faut se représenter l'armée lombarde battue et dispersée : le bruit du triomphe des Francs vient surprendre au milieu de leurs travaux, ces Romains avilis et courbés depuis si longtemps sous une domination abhorrée. Ils voient fuir leurs superbes vainqueurs, et se demandent avec anxiété si c'est la liberté ou un nouveau joug qui les attend. Cette attitude inquiète des populations opprimées, ces alternatives de crainte et d'espérance sont dépeintes de main de maître par le poète qui, après avoir balancé dans une savante oppposition les timides aspirations des serfs et les insolentes prétentions des Francs victorieux, laisse enfin échapper ce cri de désespoir :

Il forte si mesce col vinto nemico ;
Col novo signore rimane l'antico ;
L'un popolo e l'altro sul collo vi sta.
Dividono i servi, dividon gli armenti,
Si posano insieme su i campi cruenti
D'un volgo disperso che nome non ha !...

Si dans ce premier chœur Manzoni nous offre l'émouvant tableau d'une grande infortune nationale, le chœur du quatrième acte est en revanche consacré tout entier à la peinture d'une immense douleur individuelle, et ces vingt strophes contiennent toute l'histoire de la malheureuse Hermengarde. Nous venons d'assister au dernier soupir de la reine, et en face de ce corps inanimé, le poète se représente les phases diverses de cette noble existence si tôt moissonnée. Il évoque les beaux jours passés à la cour de Charlemagne :

Quando ancor cara, improvida
  D'un avvenir mal fido,
  Ebbra spirò le vivide
  Aure del franco lido,
  E fra le nuore saliche
  Invidiata uscì.....

Il évoque la Meuse aux bords chéris, Aix-la-Chapelle et ses thermes aux tièdes ondes, où le héros Charles allait plonger ses membres fatigués. La vie était belle en ce riant séjour ! mais le soleil n'a lui qu'un moment et la nuit est venue. Tourné vers le cadavre d'Hermengarde, le poète ranime par la pensée cette froide dépouille, il prodigue ses consolations à la triste souveraine et lui fait entrevoir la mort comme un asile, comme l'aube naissante d'un jour splendide, qui ne finira plus :

Dalle squarciate nuvole
  Si svolve il sol cadente,
  E dietro il monte imporpora
  Il trepido occidente;
  Al pio colono augurio
  Di più sereno dì.

CHAPITRE SIXIÈME.

De la comédie. — Alberto Nota et son théâtre : *I primi passi al mal costume*. — *Il Filosofo celibe*. — *La Donna ambiziosa*. — *La Fiera*. — *La Lusinghiera*. — *I Dilettanti*. — Marchisio et ses œuvres dramatiques.

Bien qu'il soit le contemporain de Giraud, qui fit représenter en 1807 son unique chef-d'œuvre, bien qu'il ait publié sous l'Empire quelques-unes de ses plus agréables compositions, Alberto Nota, qui a vécu jusqu'à la fin du règne de Charles-Albert, doit être compté parmi les comiques de la Restauration dont il fut une des illustrations principales. Moins gai, moins amusant que le comte romain, moins heureux peut-être aussi dans le choix d'un sujet, il l'emporte sur lui à tous autres égards, et seul en Italie depuis soixante ans, il s'est élevé à la hauteur de Goldoni, qu'il surpasse de beaucoup comme écrivain. Homme d'un goût exquis, Nota sacrifia pourtant dans sa jeunesse aux travers régnants; mais après avoir débuté par des drames larmoyants, dont un seul, *la Duchesse de la Vallière*, est resté à la scène, il ne tarda pas à sortir de l'impasse où il s'était fourvoyé, et dès l'année 1808, il fit jouer à Turin un ouvrage qui déjà était celui d'un maître : *I Primi passi al mal costume*.

Dans cette pièce, l'auteur nous fait la peinture des mœurs de la haute société italienne durant cette époque intermédiaire qui commence avec la conquête française et s'achève en 1814 par le retour de ces vieux souverains qui durent le

surnom de *Codini* à l'énorme et ridicule appendice qui souillait leurs vénérables épaules. En 1808 et à Milan, les *Cicisbei* n'existaient plus sans doute qu'à l'état de souvenirs, mais l'éducation des femmes était restée la même et les jeunes dames se familiarisaient parfois plus qu'il n'eût convenu à l'honneur de leurs maris, avec les élégants officiers du vice-roi Eugène. Dans la comédie de Nota, nous voyons en effet le lieutenant Guglielmi honoré des faveurs de la coquette Flamminia, et près de remporter un second triomphe sur un cœur novice encore, celui de la jeune Donna Camilla, femme de Don Fulgenzio, magistrat vertueux et sensé. Camilla poussera-t-elle bien loin sa course aventureuse dans la voie de perdition? L'homme de robe sera-t-il battu par l'homme d'épée? Telle est la double question que l'auteur se pose au premier acte et qui sera heureusement résolue à la satisfaction de la magistrature. Les hésitations et les capitulations de conscience qui peu à peu amènent Camilla à donner son portrait à Guglielmi, sont habilement exposées par l'auteur, et la conduite plus qu'équivoque de Flamminia faisant contraste avec la corruption naissante de sa jeune rivale, atténue les torts de cette dernière et rend plus vraisemblable le retour au bien, retour que facilitera d'autre part la prudente stratégie du mari en péril. Autour de ces acteurs principaux se meuvent d'autres personnages finement esquissés pour la plupart : la dévote Christine est un rôle forcé et quelquefois odieux, mais il présente sous une face particulière les mœurs du pays, et l'auteur a voulu peut-être placer sa jeune femme entre Christine et Flamminia pour montrer en même temps les deux écueils à éviter; l'ex-cavalier servant Filucca est d'un comique achevé; la femme de chambre est vraie et bien jetée pour augmenter le danger.

Cette comédie que Casimir Delavigne semble avoir imitée dans son *École des Vieillards*, donne une idée assez exacte du talent de Nota. Ecrite avec élégance, avec esprit, remplie d'intentions heureuses, elle manque de vigueur et d'imprévu. L'auteur pèche par excès de candeur et empêche l'effet de ses situations en les annonçant trop à l'avance; c'est ainsi qu'à la fin du troisième acte, dans une fort jolie

scène d'ailleurs, le mari, cédant avec une aimable faiblesse aux cajoleries de sa femme qu'il veut bien conduire au bal, se hâte de dire *à part* que c'est dans l'espoir d'y trouver le lieutenant en bonne fortune avec une autre dame. De cette manière, il perd tout le mérite de sa complaisance et enlève à l'acte suivant une partie de l'intérêt qu'il pourrait offrir aux spectateurs. Mais ces réserves une fois faites, nous n'aurons plus qu'à louer, et les *Primi passi*, qui pour Camilla conduisaient à la honte, ouvraient au contraire au comique piémontais une vaste carrière où il avait en perspective la célébrité et peut-être la gloire.

Cinq années environ après la représentation de sa première comédie, peu de temps avant la chute de l'empire. Nota fit jouer à Milan une pièce que beaucoup de gens regardent comme un chef-d'œuvre : *Il Filosofo Celibe*. Avant d'acquiescer à ce jugement, qui pèche selon moi par excès d'indulgence, il y aurait à examiner si l'originalité n'est pas la qualité fondamentale de toute œuvre dramatique, et si, à ce point de vue, la comédie de Nota ne laisse rien à désirer. Je ne parle pas du titre qui rappelle aux lecteurs français *le Philosophe sans le savoir* et *le Philosophe marié;* mais je fais allusion ici à un plagiat grossier et qui devait choquer surtout les Italiens, à l'emprunt que Nota fait à Goldoni, en tirant du *Vero amico* le rôle entier de la tante Eugenia. Je sais bien qu'on pourrait répondre à cela que le *Vero amico,* grâce à son absurde troisième acte, n'est plus susceptible d'être remis au théâtre, et que cette pièce contient pourtant de jolis détails qu'il serait fâcheux d'abandonner à l'oubli; mais, comme dit le poète latin : *est modus in rebus*, et Nota a ici légèrement dépassé la mesure. On doit avouer pourtant que cet acte de piraterie a été généralement excusé, et qu'il n'a même pas été sans influence sur l'heureuse destinée du *Filosofo Celibe.* Cette pièce se recommande d'ailleurs à des titres divers; l'action en est facile et l'intérêt se soutient par la marche naturelle du drame, par des situations qui se succèdent sans effort, sans cette complication d'incidents qui est presque toujours l'indice des ouvrages stériles et médiocres.

Notre « philosophe » est un élève de La Bruyère, et dès

la première scène, nous le voyons puiser dans la lecture de son auteur favori la force nécessaire pour braver les assauts quotidiens que livrent à tout célibataire les missionnaires zélés du camp opposé. Bien qu'ennemi juré du mariage, Dorvalli est pourtant un homme bienveillant, fort dévoué à ses amis, et il donne asile à un adolescent nommé Albert, lequel, tout en se proclamant disciple de son protecteur, n'en est pas moins épris de Caroline, jeune et belle voisine avec qui il se résignerait volontiers à porter le joug conjugal. L'amour que cet infortuné cherche vainement à comprimer s'exhale en de brûlants soupirs, qui donnent à penser à Dorvalli et allument d'étranges espérances au cœur d'Eugenia, tante de ce dernier. Avide de renseignements sur l'état moral du mari qu'elle convoite, l'ardente vieille fouille les tiroirs d'Albert, et elle y trouve le commencement d'une lettre écrite à Caroline, mais qui, par le vague des expressions, paraît s'adresser à toutes les femmes nubiles du quartier. La douairière enchantée cache le précieux chiffon sous son corset et fait appeler son coiffeur, afin d'affermir par un peu de coquetterie sa victoire sur l'amoureux jeune homme. Mais c'est vainement qu'Eugenia se parera de la coiffure *à la petit rien*, et qu'elle se baignera dans cette eau merveilleuse « qui efface les plis profonds vulgairement nommés rides ; » l'oncle Francone est arrivé, et son intervention amènera d'intéressantes péripéties. Ancien officier et oncle à succession, Francone est un type des plus achevés, et ce vieux célibataire, apôtre forcené du mariage, est admirable de rondeur et d'entrain. Il est si affectueux, si pressant, si séduisant même par l'offre d'une fille belle, riche et parfaite au moral, que Dorvalli accepte le cadeau sous bénéfice d'inventaire, et décide qu'il se fera présenter le jour même à l'unique héritière du seigneur Ippolito Cerchi. Cette héritière, nous la connaissons déjà, et l'on comprend à quel point l'attention du spectateur doit être surexcitée au moment où s'ouvre le second acte. Caroline, qui va paraître à nos yeux, est la digne sœur de l'Amalia des *Litiganti* et de *l'Emilia* de la Lusinghiera ; elle brûle d'un amour aussi chaste qu'ingénu, et que dans sa candeur elle croit pouvoir concilier avec les froids égards dus

au futur mari qu'elle épousera par docilité filiale. Mais Lauretta, sa camériste, a plus d'expérience :

LAURETTE.

Si vous voulez m'en croire, il ne faut plus penser à ce M. Albert ; voilà mon avis.

CAROLINE.

Qu'importe? j'épouserai celui que mon père aura choisi.

LAURETTE.

Et ces émotions? ces palpitations ?

CAROLINE.

Tout cela est pour Albert.

LAURETTE.

Et pour le mari ?

CAROLINE.

Est-ce qu'il faut que j'aie aussi des émotions et des palpitations pour mon mari ?

LAURETTE.

Mais il me semble que cela devrait être ainsi.

CAROLINE.

Alors, c'est Albert que je veux épouser.

Ce n'est point là le fait du seigneur Hippolyte qui, dans l'attente d'une proposition formelle de la part de Francone, tint à sa fille un tel langage qu'elle ne songe même pas à hasarder une objection, et pour ranimer en elle l'esprit de rébellion, il ne faudra pas moins que la présence d'Albert, lequel est déjà dans le parc suivi à distance par la tante Eugenia. L'arrivée de Dorvalli donne lieu à des scènes on ne peut plus piquantes entre ce vieux fou d'Hippolyte entêté de sa noblesse et l'aimable *Celibe* qui se rit des préjugés vulgaires. Dorvalli, en effet, a l'air moins d'un amant en quête d'une femme que d'un philosophe à l'affût d'une découverte morale, et Marivaux n'a rien écrit de plus exquis que cette scène VII du second acte, où l'on assiste à un véritable duel qui a Francone pour juge du camp. C'est un rude lutteur que notre célibataire, et sans l'arrivée inopinée de Laurette, la comédie finissait du coup par un aveu prématuré de la part de mademoiselle Cerchi. Mais grâce à l'intervention de la soubrette, Dorvalli s'en tiendra provisoirement à de vagues soupçons qui vont du reste se conver-

tir en certitude. Caché derrière une charmille, il assiste de loin à l'entretien d'Albert et de Caroline, et il ne tarde pas être édifié sur les sentiments de la jeune fille et sur la délicatesse de son ami, qui est prêt à renoncer à de chères espérances pour ne pas manquer à des devoirs sacrés envers le plus généreux des protecteurs :

CAROLINE.

Que faut-il donc que je fasse ?...

ALBERT.

Epouser Dorval s'il demande votre main.

CAROLINE.

Et vous ?

ALBERT.

Je fuirai la maison de mon ami, par devoir et pour ne pas mourir de douleur... Mais séparons-nous.

On sent qu'à partir de ce moment la situation se développera rapidement, et les événements, en effet, vont se précipiter. Au commencement du troisième acte, Eugenia confie ses amours à Francone qui, après avoir lu le fragment de lettre saisi par elle, se décide à croire à la monstrueuse passion d'Albert, et se charge de faire des ouvertures à ce jeune insensé. Il est facile d'imaginer le quiproquo qui va s'en suivre. — Albert est au comble du bonheur croyant que Francone lui parle de Caroline alors qu'il s'agit d'Eugenia. Les demandes et les réponses cadrent à merveille, et l'illusion se continue des deux parts jusqu'à ce qu'une dernière question du jeune homme apprenne à Francone la vérité fatale :

ALBERT.

... Mais vous ne me parlez pas du plus important. Son père...

FRANCONE.

Le père de qui ?

ALBERT.

Le père de Mlle Caroline.

FRANCONE.

Et qu'a à faire ici le père de Caroline !

ALBERT.

Ce qu'il a à faire... c'est vous qui me le demandez ? Mais

sans son consentement, comment puis-je espérer?....

FRANCONE.

Quoi? comment? que dites-vous? Ah! malheureux que je suis! Seriez-vous par hasard amoureux de Caroline?

ALBERT.

Oh! Dieu! et de qui donc parliez-vous?...

Albert et Caroline n'en restent pas moins décidés à achever un sacrifice que Francone a le tort d'accepter; mais Dorvalli, après avoir éprouvé pendant quelques instants encore l'héroïsme des deux jeunes amants, s'empresse de les unir après avoir triomphé un peu trop facilement peut-être des légitimes hésitations d'Ippolito.

Il n'est pas besoin d'une plus longue analyse pour démontrer que le *Filosofo Celibe* est une pièce agréable et spirituelle; mais en outre du plagiat que nous avons déjà signalé, en outre de l'invraisemblance du dénouement, il y aurait encore une critique sérieuse à faire au rôle principal de cette comédie. Le caractère de Dorvalli est séduisant sans doute, mais il est trop parfait pour appartenir à la nature, et cette sereine impassibilité d'un homme de vingt-cinq ans en présence de tout ce qui peut émouvoir et charmer le cœur, cette impassibilité est le lot d'un Dieu ou d'une statue.

Entre la représentation de ce demi chef-d'œuvre et celle de *la Fiera*, le meilleur ouvrage de Nota, il s'écoula treize années, et durant ce long espace de temps, l'auteur composa ou retoucha un assez grand nombre de pièces, parmi lesquelles il faut citer comme particulièrement dignes d'attention *I Dilettanti comici*, *I Litiganti*, *La Donna ambiziosa* et *La Lusinghiera*. La première de ces comédies est un élégant badinage en un acte sur un sujet que Nota connaissait à fond, car tout jeune encore, il avait débuté comme acteur sur divers théâtres de société. Aussi ne fait-il qu'évoquer les souvenirs de son adolescence lorsqu'il nous peint cet honnête gentilhomme qui, par amour pour l'art et par amitié pour les artistes, fait élever un théâtre dans son château; ces femmes qui se disputent les rôles et luttent entre elles de vanité, de prétentions et de sottise; ces hommes soi-disant artistes, qui n'ont que les ridicules et

les travers de la profession dont ils font la parodie ; cet auteur tout bouffi de son mérite, criant à la cabale, au mauvais goût et voulant imposer à ce théâtre de coterie des ouvrages burlesques qu'on a bafoués ailleurs : tout cela ne semble-t-il pas écrit d'hier, chez nous et pour nous ? La pièce se termine par un coup d'Etat, et c'est encore là une circonstance empruntée à la vie réelle, car on sent combien ce recours à *l'ultima ratio* doit servir à de certains moments aux *impresari* du grand monde. Plein de vérité et de verve, ce petit ouvrage serait un modèle du genre si la plaisanterie n'y était poussée jusqu'à la charge et si un personnage excentrique tel que le poète Favilla pouvait, — même à Rome, à Naples et à Palerme, — trouver son équivalent dans la nature vivante.

I Litiganti sont la mise en action d'une fable de la Fontaine : *Les Plaideurs et l'Huître.* Le comte Polidio et la comtesse Gertrude sa cousine se disputent avec acharnement l'héritage d'un parent commun, et lorsqu'ils ont dépensé en frais de justice la valeur de la succession, arrive l'héritier légitime qui entre en possession des biens du défunt. Mais heureusement pour le plus honnête des plaideurs, cet héritier est une héritière, la comtesse Amalia qui deviendra la belle-fille de Polidio en épousant le *contino* Giacinto dont elle est éprise. Quant à Gertrude, elle retourne dans son château, justement punie des manœuvres déloyales dont elle a usé pour triompher de son antagoniste. Il y a dans cette conception une idée ingénieuse mais que l'auteur gâte en la développant outre-mesure, et cette comédie surchargée de détails inutiles eût gagné à être resserrée en trois actes.

La Donna ambiziosa et *la Lusinghiera* sont des ouvrages d'une bien autre importance, mais trop défectueux par certains côtés pour qu'on puisse les classer parmi les comédies du premier ordre. Ils ont pourtant reçu en Italie et à l'étranger un accueil excellent ; *la Donna ambiziosa* a été traduite en russe et jouée devant l'empereur Nicolas lors de son couronnement, et la critique française elle-même l'a jugée avec une rare indulgence :

« Nota, dit M. Bayard, n'a pas de comédie plus compliquée,

plus chargée d'incidents et de personnages que *la Femme ambitieuse*. Il y a là un mouvement et une variété de situations qui, toute longue qu'elle est, en font une pièce fort amusante. C'est un tourbillon qui entraîne cette femme à sa perte ; on conçoit cet enivrement de la fortune qui lui fait perdre la tête ; et lorsqu'à la fin elle demande grâce, on lui pardonne aisément, car dans tout cela, il ne lui a manqué que le temps de réfléchir. Elle n'est pas égarée sans retour et l'on croit à son repentir. C'est là un des bons côtés du talent de Nota, talent honnête qui attaque un travers sans amertume, indique dans le cœur où il pénètre une place pour la réparation, et nous laisse, au dénoûment, contents de lui et de nous-mêmes. »

Notre spirituel compatriote se montre cette fois moins clairvoyant qu'à l'ordinaire, et pour rendre à Nota une exacte justice, il faudrait supprimer une grande moitié des éloges que le critique français accumule ici en quelques lignes. L'intrigue de *la Donna ambiziosa* repose en effet sur une double invraisemblance. Comment admettre qu'un habile négociant qui a su acquérir à la sueur de son front une fortune colossale, puisse, même à l'égard d'une femme qu'il aime à l'excès, — pousser la complaisance jusqu'aux dernières limites de la sottise ; qu'il puisse, — toujours par complaisance, — sacrifier une fille qu'il adore en la forçant d'épouser un jeune fou perdu de réputation et traqué par ses créanciers, — et qu'enfin ce pauvre Eustachio qui connaît pourtant le prix de l'argent, aille, pour obliger les amis de sa femme contracter en quelques heures une série d'engagements tellement onéreux qu'il soit exposé à une ruine complète. Que dire d'autre part, de cette femme odieuse, à qui M. Bayard « pardonne si aisément, » et qui, non contente d'exploiter un mari qu'elle compte pour rien et dont elle dissipe la fortune au hasard, laisse sa propre mère dans la misère et l'expulse de chez elle lorsque cette infortunée créature a l'audace de s'y présenter. La pièce est donc manquée, mais on y trouve un rôle charmant, celui de Silvia, des situations dont l'auteur tire un parti admirable, et tout cela compose « ce tourbillon » dont parle M. Bayard, et qui entraîne le spectateur comme il a entraîné *la Donna ambiziosa* elle-même.

La Lusinghiera est un ouvrage d'un genre différent et qui rappelle un peu trop *la Capricciosa confusa* de Giraud. Giulia s'amuse du désespoir d'Odoardo comme Artemisia se rit de l'amour convulsif de Bonfond; toutes deux sont pourvues d'un oncle imbécile et abusent jusqu'à la licence de la liberté qui leur est laissée; mais la conclusion de Nota porte l'empreinte de la sagesse piémontaise, et la perverse *Lusinghiera* sera sérieusement punie. Abandonnée de ses soupirants indignés, elle servira de jouet au marquis Roderico pour lequel elle sent tardivement une passion violente et elle verra Odoardo sa victime plaintive se consoler auprès de la charmante Emilia, un des plus touchants types féminins qu'ait enfantés l'imagination attendrie de l'auteur. Ce dernier rôle est le seul où l'on trouve un éclair de mélancolie. L'oncle Ambrogello en revanche est amusant avec sa manie pour la stratégie, et le Romagnol Giraldino, ainsi que le Toscan Filocchero, durent, grâce à leurs travers philologiques, paraître fort plaisants aux spectateurs italiens de 1818. En mettant aux prises ces deux personnages, Nota intervenait à sa façon dans la querelle alors pendante entre Florence et Milan, et donnait aux fanatiques des deux sectes l'exemple d'un style débarrassé de la rouille du *trecento* et pur en même temps de tout néologisme.

La Lusinghiera comme la *Donna ambiziosa,* comme toutes les comédies de Nota que nous avons jusqu'ici passées en revue, appellent la critique presqu'autant que l'éloge; mais l'auteur eut la gloire de clore sa carrière dramatique par une pièce à peu près irréprochable, et la *Fiera* fut son Athalie.

Le sujet de cette comédie n'a rien de fort original; il s'agit là, comme dans vingt autres ouvrages français ou italiens, de l'une de ces péripéties intimes qui se produisent chaque jour, en tous pays, au sein des ménages du grand monde : mais l'auteur a su rajeunir, par la façon dont il l'a traitée, une donnée des plus rebattues. La situation du comte Aurelio di Valdimora a beaucoup d'analogie avec celle d'un personnage dont nous parle Boccace, de ce roi Philippe qui ne pouvait se contenter d'un seul plat à son dîner. La comtesse Emilia a beau charmer les juges les

plus difficiles en fait d'esprit et de beauté, Aurelio rassassié d'amour et en quête d'émotions, se réfugie dans ses terres comptant bien revoir et séduire une signora Zuccolino, femme d'un notaire de campagne. En arrivant à Valdimora, Aurelio y trouve heureusement la sagesse incarnée sous les traits du docteur Lorenzo qui loge dans le château même et dont les ancêtres ont de père en fils surveillé les affaires des seigneurs du village. A peine installé dans son antique demeure, le comte dresse ses batteries, et après avoir mis à la hâte un peu d'ordre dans ses appartements poudreux, il saisit l'occasion que lui offre la fameuse foire de Valdimora pour inviter la famille Zuccolino à venir passer chez lui une journée ou deux. Ces hôtes de bas étage déjeuneront et dîneront au château, et le soir un bal complétera les fascinations dans lesquelles Aurelio a placé son espoir. Il va sans dire que Lorenzo est consterné de tous ces beaux projets; mais il renferme son indignation en lui-même, tandis que sa cuisinière, servante de la vieille école, laisse librement déborder son mépris pour la future *favorite*. Lorenzo renvoie Maddalena à ses fourneaux, et il exhale ses propres ennuis dans un court monologue interrompu par l'entrée de la comtesse Emilia déguisée en paysanne. Elle est venue faire à son mari « une délicieuse surprise » et ne comprend rien à l'air désolé du docteur qui ne répond à ses confidences que par des phrases entre-coupées. Quelques mots de Maddalena l'éclairent sur sa situation, et prenant bravement son parti, elle cherche à se venger en femme d'esprit. Mais Emilia doit avant tout se mettre en sûreté, et pour éviter d'être surprise par Aurelio, elle se cache dans l'appartement du docteur non sans avoir donné à ce dernier un billet pour un certain chevalier Floridoro, lequel jouera dans la pièce un rôle des plus inquiétants.

L'acte second commence, et nous allons jouir de l'entrée d'une famille campagnarde. Fière d'être assise dans la voiture et à côté d'un homme du grand monde, Doralisa Zuccolini a voulu passer tout au travers de la foire, et, rayonnante de vanité satisfaite, elle va répétant sans cesse avec des airs de gauche familiarité : « Caro conte, caro conte ! » Elle songe à s'établir au château, et son humeur

envahissante se trahit par les questions qu'elle adresse à Lorenzo dont elle convoite le logement : Zuccolino espère être nommé secrétaire de la commune, et ces cinq pièces lui sont indispensables. Le médecin et Doralisa en sont aux escarmouches, et Aurelio se repent déjà de son équipée. Chaque minute lui révèle quelque ridicule nouveau dans ses trois hôtes.... J'oubliais, en effet, de parler de Rosina, enfant de dix ans qui promet de devenir un jour aussi exigeante pour le moins que sa mère, et dont l'attitude et les réflexions compromettantes sont d'un excellent comique. Si la comtesse ne voit rien, elle ne perd pas un mot de ce qui se dit, et elle triompherait par avance de sa sotte rivale, si un dialogue entre son mari et Lorenzo restés un moment tête-à-tête ne venait rallumer son dépit :

LORENZO.

Si Madame la comtesse apprenait....

AURELIO.

J'espère du moins que ce ne sera pas par vous.

LORENZO.

Après quinze mois de mariage !

AURELIO.

Pensez-vous donc qu'un homme de mon âge, porté au plaisir comme je le suis, puisse s'assujettir à soupirer et à s'ennuyer près de sa femme ?

LORENZO.

Elle vous aime tant !

AURELIO.

Elle m'aime avec une monotonie qui finit par devenir fastidieuse....

Ce colloque achevé, le comte voudrait entrer dans l'appartement du docteur pour écrire au gouverneur de la province en faveur de Zuccolino. Lorenzo le retient à grand'peine, et ses efforts seraient vains si l'arrivée de Doralisa ne forçait Aurelio de sortir pour accompagner sa maîtresse qui grille de se jeter dans le tourbillon de la foire.

La description de cette cohue champêtre remplit tout le troisième acte qui est à la fois le point culminant et la portion la plus amusante de la pièce. La mise en scène est

charmante, et l'auteur nous rend à merveille l'entrain, ou pour mieux dire l'agitation convulsive de ces formidables et soudaines agglomérations de paysans réunis dans une petite bourgade qui voit pour un instant sa population décuplée. De brillants étalages offrent leurs mille séductions aux avides regards des trois Zuccolini, et Doralisa se fait insulter par une marchande de modes à qui elle a la première adressé des injures, tandis que Rosina somme ses parents de lui acheter un jouet quelconque. Le comte apaise tout le monde à force d'argent, mais il ne pourra pas échapper au destin qui le poursuit. Emilia, en effet, n'est pas restée inactive, elle se promène de son côté au bras de Floridoro, son ancien soupirant, et en attendant la scène de jalousie qui sera le premier symptôme de la guérison d'Aurelio, elle met aux trousses du perfide une diseuse de bonne aventure qui ne tarde pas à le rencontrer suivi de ses acolytes. A la vue du bizarre accoutrement d'Astellia, la devineresse, Doralisa demande à interroger l'avenir, et l'oracle répond par ce quatrain sinistre :

Par l'orizzonte lucido,
Ma vapori si addensano,
Si van formando nugoli
E il tempo vuol cambiar.

Le mari n'est pas plus heureux ; Astellia le raille sur ses vaines espérances de grandeur, et lui décoche en finissant ce trait ironique :

Ma rimanete impavido ;
Con bella moglie e florida
Non vi è malor durevole.

Puis vient le tour du comte :

Quando la moglie è giovane,
Non si lascia soletta ;
Se di star sola annojasi
E credesi negletta,
Deh ! signor conte amabile

Siám tutte fragilissime ;
Pieghi la fronte e gli omeri
Agli accidenti soliti
Di villa e di città

Aurelio commence à subir l'influence d'une vague terreur que les cruels commentaires de Lorenzo ne font qu'augmenter. Quant à Zuccolino, il rit de bon cœur d'Astellia et de ses vers ; il ne se doute pas que l'heure de la confusion est proche, et pourtant le comte reçoit en ce moment un message pressant. Emilia, lui dit-on, est à Valdimora, et il laisse là son monde pour aller conjurer l'esclandre qu'il entrevoit.

Le quatrième acte, qui n'est pas indigne du précédent, est égayé par l'exposé des tribulations de ce pauvre Aurelio qui n'a encore péché que par pensée, et qui trouve si amères les prémices de sa félicité future. Rentré chez lui, il y fait antichambre, et lorsque la comtesse paraît enfin parée d'une toilette irréprochable et en harmonie avec son aristocratique beauté, c'est pour infliger à ce débauché novice le supplice d'un élégant persifflage qui va bientôt le réduire au désespoir. Elle lui raconte sur son départ nocturne de la ville tout ce qui est le plus propre à allumer la jalousie de cet infortuné, et apercevant sur une chaise le chapeau que le comte a acheté pour Doralisa, elle se hâte de s'en coiffer, en remerciant mille fois Aurelio de ce joli présent. La scène X où l'on jouit de la confusion de Doralisa à la vue d'Emilia, est des plus divertissantes, et le cinquième acte, l'acte du châtiment, nous offre avec de ravissants détails un très-spirituel dénouement. Aurelio est au plus fort de ses ennuis, quand il voit accourir Doralisa qui le poursuit de son éternel refrain : « Caro conte, caro conte, » et de sa tendresse embarrassante et intéressée. Il envoie mentalement la campagnarde au diable, et croira renaître à la vie et au bonheur lorsque, grâce à l'intervention d'Emilia, il se verra délivré de cette sotte créature. Mais la comtesse lui fera payer cher ce petit service, et ne se laissera pas fléchir avant d'avoir torturé son mari dans deux scènes où elle joue avec une rare supériorité son rôle de coquette. Alors seulement elle consentira à rendre les

armes au pécheur repentant, et Doralisa qui, en cet instant si doux, apparaîtra en costume de bal, fière d'étaler aux regards du comte ses robustes épaules, sera le témoin involontaire et attristé des débuts d'une seconde lune de miel Presque en même temps, Zuccolino endormi se réveille pour écouter la lecture d'une lettre du gouverneur, lettre qui détruit toutes les espérances de l'aspirant secrétaire. Après un tel désastre, il n'est plus question de se divertir, et Doralisa s'empresse d'aller cacher son dépit au village, tandis qu'Aurelio et sa femme vont danser chez le gouverneur, dont la sœur épousera Floridoro.

Nota, on le voit, a disposé habilement sa fable, et si la marche en est d'abord un peu lente, la pièce, aussitôt que la lutte s'établit, devient plus vive et plus intéressante, et de tous les personnages que l'auteur fait défiler devant nous, il n'en est pas un qui ne soit l'exacte copie d'un type réel. Les Zuccolini, mâles et femelles, ne sont que trop nombreux dans le monde ; les Aurelio de Valdimora ne manquent pas non plus, et l'on rencontre quelquefois, mais bien moins souvent qu'on ne voudrait, des membres de cette famille privilégiée, à laquelle appartiennent le sympathique docteur Lorenzo et l'aimable Emilia. Je ne crois pas qu'il y ait au théâtre une pièce qui rentre mieux dans les termes du fameux précepte *Castigat ridendo*... et où la pénitence soit à la fois plus voisine du péché et plus équitablement proportionnée à la nature du délit. On aperçoit en somme dans ce dernier ouvrage, plus clairement encore que dans les précédents, toute la distance qui sépare le système de Nota de celui de Giraud. Nota vise à la haute comédie; il cherche dans un sujet des caractères qui le mettent en relief; il se complaît, trop longuement peut-être, dans des conversations qui donnent de la vraisemblance à son drame : Giraud court à son but; il veut amuser, il presse sa marche, les développements lui font peur. L'un amène sagement des situations, l'autre les brusque pour avoir de l'effet. La pensée de celui-ci est plus rapide, le trait plus heurté, le style par conséquent plus obscur. Chez celui-là, la pensée s'arrête avec complaisance, l'esprit est moins vif, mais le style est plus limpide. Je dirais vo-

lontiers pour me résumer, et en supposant que Turin et Rome soient des villes françaises, — que Nota procède de Destouches et Giraud de Dancourt. Mais j'ajouterai que le Piémontais est plutôt au-dessus qu'au-dessous de son équivalent d'outre-monts, tandis que le Romain, au contraire, me semble être légèrement inférieur au sien.

Après avoir parlé de ces deux célèbres écrivains, — qui seuls ont dignement soutenu l'honneur de la scène comique italienne, sous l'Empire et la Restauration, — je voudrais dire un mot de Marchisio, Piémontais dont le théâtre jouit encore de quelque estime, au moins à Turin. En outre de ses tragédies, dont la meilleure est celle de *Saffo*, sorte de monologue semé de belles tirades, ce poète a écrit plusieurs comédies, et entre autres, *I Cavalieri d'industria* et *La Vera e la Falsa amicizia*. La première, comédie d'intrigue dans le goût des pièces espagnoles, n'est autre chose que l'histoire de Don Raphaël que tout le monde a lue dans Gil Blas. L'action est bien conduite, le dialogue est vif, mais les caractères sont forcés, et la pièce laisse à désirer sous le rapport de la vraisemblance. Dans la *Vera e la Falsa amicizia*, le nœud est infiniment moins compliqué. En l'absence d'un mari vertueux, nommé Camille, sa femme Henriette dissipe le revenu conjugal, et, tout en restant fidèle à ses devoirs d'épouse, se livre à mille écarts des plus compromettants. Camille arrive heureusement à point nommé pour mettre le holà, chasser les parasites et morigéner sa folle moitié. On voit que l'intrigue est plus que simple, et cet inconvénient n'est pas suffisamment racheté par quelques jolies scènes, écrites d'ailleurs d'un style négligé. Quant à la *Borsa* et aux autres ouvrages de l'auteur, ils sont plus défectueux encore, et ne méritent pas que nous nous y arrêtions.

CHAPITRE SEPTIÈME.

Écrits divers en prose. — Monti et la *Proposta*. — Perticari et ses deux traités. — *Operette morali* de Leopardi. — Son *Epistolario*. — Scalvini prosateur. — Manzoni et la *Morale cattolica*.

Ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le faire observer, il y eut sous l'Empire un mouvement de réaction fort vif contre la Gallomanie en fait de langage. Cette réaction qui eut d'abord son centre à Vérone, se développa après 1814 avec plus de violence, lorqu'elle eut établi à Florence son foyer principal, et Cesari, qui lui-même était allé beaucoup trop loin, trouva de sots imitateurs qui eussent voulu ramener la langue et les mœurs au temps de Guittone d'Arezzo et de Jacopone da Todi. On déterra de tous côtés des manuscrits poudreux, dont le texte assez méprisable est parfois inintelligible, grâce aux erreurs successives des copistes, et ces immondes collections de barbarismes furent recommandées à la jeunesse comme une mine inépuisable de mots choisis et de tours élégants. Le gros du public restait étranger à ce fanatisme, et l'on sait quel vif chagrin causèrent au pauvre Cesari quelques mauvais plaisants, qui l'accusèrent d'avoir voulu substituer à *Morire* une périphrase malhonnête : *Andar del corpo*. Mais, les faux *trecentisti*, commençant à devenir ridicules, il était à craindre que leur réforme ne pérît tout entière, et que Dante et Pétrarque ne portassent la peine du discrédit qui attendait certainement les grands hommes, improvisés depuis peu par les pédants : Monti le comprit, et il résolut

de rétablir la question dans ses véritables termes, en opposant une barrière solide aux entreprises des « Français » et des « antiquaires. »

Il avait déjà publié vers la fin de l'Empire de charmants dialogues insérés dans le *Poligrafo* de Milan, et dans lesquels il attaquait les *Cruscanti* de Vérone et leur dictionnaire, où l'on signale tant de fâcheuses lacunes en dépit d'innombrables additions. Les mots oubliés par le lexicographe apparaissent au tribunal du critique, et il nous amuse des spirituelles doléances du *Capro*, qui voyant la chevrette, le chevreau et le chevreuil pénétrer dans le grand *Vocabolario*, se plaint justement de l'exclusion donnée au bouc en sa personne. Ailleurs, ce sont les nombres trente-et-un et trente-six qui, humiliés de leur bâtardise, demandent à être nommés en pur toscan de la « bonne époque » *trenta-piò-uno* et trenta-quattro-chiù-dù, mais qui n'en seront pas moins jaloux de leur confrère quarante-six, que l'abbé Cesari a bien voulu reconnaître sous la forme abrégée de *quaranzei*. Dans ces dialogues, où l'esprit est semé à pleines mains, on trouve aussi d'intéressantes discussions philologiques intercalées avec beaucoup d'art, et l'auteur anime ses personnages à tel point, que le lecteur oublie peu à peu qu'il a affaire à des êtres de raison, et qu'il arrive à prendre parti et à s'échauffer en faveur de ces victimes du *Frullone*,

Ces articles du *Poligrafo* n'étaient toutefois qu'un brillant essai dans un genre difficile. La difficulté, pour un homme plein de verve n'était pas de divertir avec des opuscules des lecteurs bien préparés; le tour de force consistait à écrire un gros volume instructif comme un dictionnaire, alléchant comme un roman, et c'est pourtant le résultat que Monti a obtenu. Il publia par livraisons successives et sous le titre modeste de *Proposta di alcune correzioni al dizionario della Crusca*, un lexique d'un genre mixte où un examen détaillé est consacré à chacun des mots oubliés ou mal interprétés par l'académie florentine, et de loin en loin, pour rompre l'uniformité d'un pareil travail, il place des dialogues semblables à ceux du *Poligrafo*, et plus piquants encore s'il est possible. Il en est un et le meilleur de tous,

qui, grâce à ses vastes proportions, peut être considéré comme une comédie en cinq actes, dont les acteurs principaux sont ces poètes barbares que la date de leur naissance rendait vénérables aux yeux de certains érudits et qui viennent réclamer auprès d'Apollon contre les mutilations qu'à subies leur texte du fait de bienveillants mais peu judicieux éditeurs. Le chœur en style *plebeo* que chantent ces poètes infortunés constitue à lui seul une excellente bouffonnerie que les « Florentins » trouvèrent de fort mauvais goût, et qui cependant leur déplut moins encore que la jolie scène où Guittone apostrophe Bottari dans ce grotesque langage dont les écrits des *dugentisti* contiennent plus d'un curieux spécimen. On peut se faire une idée du courroux des pédants en lisant deux lettres adressées par Francesco Torti à Niccolini, et ce dernier, piqué lui-même de quelques sarcasmes trop acérés qu'il avait relevés dans la *Proposta*, répliqua par une brochure qui fit beaucoup de bruit et où il signala un assez grand nombre d'inexactitudes ou d'opinions hérétiques échappées à Monti dans le feu de la composition. Mais les critiques de l'illustre tragique ne touchaient point au fond de la question, et l'auteur de la *Propcsta* eut le bonheur de rencontrer dans son gendre Perticari un redoutable auxiliaire qui, dans son traité *Degli scrittori del trecento,* ainsi que dans sa *Difesa di Dante*, mit au service de la bonne cause une logique puissante et une érudition des plus étendues. Conciliant au fond et presque toujours dans la forme, Perticari, prenant corps à corps dans son premier écrit tous ces prétendus génies que les Toscans cherchaient à tirer de leur néant, remet chacun à sa place en ayant soin d'appuyer son argumentation sur celle des *trecentisti* vraiment dignes d'appeler l'attention de la postérité, et en avouant qu'il y a çà et là de belles pages ou de beaux vers dans les œuvres de Jacopone et de Brunetto Latini, il demande si la langue italienne, qui n'a cessé de s'enrichir par les conquêtes scientifiques de trois siècles de lumière, doit revenir purement et simplement à ses origines, au temps où elle était bégayée plutôt que parlée. Comparant ensuite la « pratique » de ses adversaires avec l'exagération de leurs théories, il constatait qu'aucun des

partisans de l'archaïsme ne se serait avisé d'écrire comme ces patriarches de la basse littérature, pour laquelle ils professaient un culte si fervent.

Dans son second traité, Perticari complétait l'œuvre ébauchée dans le premier; il s'efforçait de protéger l'auteur de la *Commedia* contre les sottes et ignobles colères des admirateurs de Guittone, et après avoir, dans un long chapitre préliminaire, glorifié les vertus civiles de son héros, il entamait une longue et savante dissertation au sujet du *Volgare illustre*. Niccolini le prit en défaut, lui aussi, sur des points de détail, mais les deux antagonistes s'entendaient au fond et luttaient dans le vide, car si les prétentions des philologues de Lombardie avaient quelque chose d'excessif et ne s'accordaient qu'imparfaitement avec le texte sainement interprété du fameux traité *De vulgari eloquio,* il n'en est pas moins certain, de l'aveu de tous les Florentins éclairés d'aujourd'hui, que le toscan n'est pas « toute » la langue nationale à laquelle elle a fourni pourtant le contingent le plus copieux. Il s'agissait en somme d'établir que la prose du Tasse ou d'Annibal Caro est plus italienne que celle de Davanzati, et Niccolini n'eût certainement pas osé soutenir le contraire, vu qu'il n'ignorait pas qu'en dehors de la banlieue de Florence les Toscans de Prato et d'Empoli ne lisent la traduction de Tacite qu'avec l'aide des commentateurs nés à l'ombre du Palais vieux. Une discussion du même genre s'était engagée au temps de Muzio et de Salviati, et au XIXe siècle comme au XVIe elle se termina à l'honneur des critiques dn nord. Perticari mourut au lendemain de son triomphe, Monti le suivit bientôt dans la tombe et la querelle philologique dans laquelle ces deux vigoureux athlètes avaient porté des coups si décisifs s'éteignit avec eux. Le triage est aujourd'hui achevé entre les vrais et les faux elassiques, et la belle statue que les Florentins viennent d'élever à Dante, sur la place de Santa-Croce, est comme le symbole du pacifique revirement qui s'est opéré depuis quarante ans dans l'esprit de tous les Italiens.

Vainqueurs sur le terrain de la discussion, les écrivains de la Lombardie ou de la Marche d'Ancône surent démon-

trer, d'une façon plus décisive encore, qu'on pouvait produire d'excellente prose ailleurs qu'en Toscane, et l'année même de la publication des *Promessi sposi*, en 1827, Leopardi mettait au jour ses *Operette morali*, que les connaisseurs en fait de beau langage plaçaient d'un commun accord au niveau des plus exquises compositions de Giordani. Ces essais de morale, qui avaient d'abord été insérés séparément dans divers recueils, rappellent, par la forme et le cadre, les dialogues du Tasse, et ne sont pas sans analogie pour le fond avec les romans de Voltaire. Il y a pourtant un abîme insondable entre le scepticisme railleur, la verve amusante de l'homme de Ferney et l'ironie désolée du poète italien : les *Operette* sont le meilleur commentaire *de Bruto minore*, d'*Amore e morte* et de la *Ginestra* : et, comme dans les poésies, on peut observer les progrès naissants de ce désespoir qui finira par dominer entièrement l'âme du grand lyrique. Lorsqu'il composait l'écrit qu'on trouve en tête du volume, la *Storia del genere umano*, il croyait encore à quelque chose, et après nous avoir exposé dans une allégorie ingénieuse, et avec l'accent d'une ironie poignante les vicissitudes de la malheureuse humanité, il achève son récit par ce passage où il semble caresser une illusion suprême :

« Alors, Jupiter prenant en pitié cet excès d'infortune, interrogea les immortels pour savoir s'il plairait à quelqu'un d'entre eux de visiter la terre, ainsi qu'ils le faisaient autrefois, et d'accorder, en une telle crise, un secourable appui à une race dégénérée mais fille du ciel, et particulièrement à ces individus peu nombreux, qui, sans l'avoir mérité, acceptaient leur part du désastre universel. Tous gardèrent le silence, mais le fils de « Vénus céleste, » l'Amour qui prête son nom à un fantôme si différent de lui par sa nature, ses qualités et ses actes, l'Amour offrit, — car il se distingue entre tous les dieux par la bonté, — d'accomplir la mission proposée par Jupiter, et de descendre du ciel qu'il n'avait jamais quitté auparavant, car l'assemblée des immortels où il était adoré n'eût pas souffert d'être privée de son commerce, même pour un peu de temps. Et jusque-là pourtant, les hommes trompés par les artifices et les transformations d'un fantôme usurpateur

avaient cru reconnaître à des signes indubitables la présence de ce Dieu, le plus grand de ceux qui habitent l'Olympe. Mais l'Amour ne consentit à visiter les mortels que lorsqu'il les vit soumis au joug de la vérité. Encore ne le voient-ils qu'à de rares intervalles et il ne fait parmi eux que de courtes apparitions, soit à cause de l'indignité de la race humaine, soit parce que l'impatience des immortels ne lui permet pas de plus longues absences. Quand il vient sur la terre, il choisit pour asile les cœurs nobles et sensibles des personnes les plus généreuses et les plus magnanimes, et durant son rapide séjour, il y répand une si étrange et si exquise douceur, il les remplit de si purs instincts, il leur communique tant de vertu et d'intrépidité, que ces personnes privilégiées possèdent alors, — chose toute nouvelle ici-bas, — une image du bonheur qui semble se confondre avec le bonheur lui-même. Mais il n'arrive presque jamais à l'Amour de joindre deux cœurs étroitement en les enflammant d'une ardeur réciproque et simultanée, car la félicité qui résulte d'un tel bienfait est égale ou peut s'en faut à la félicité divine... »

Le sentiment que Leopardi décrit ici et auquel il rend un si pur hommage, est un sentiment mixte qui comprend à la fois l'amour et l'amitié. En traçant ces lignes, l'infortuné poète songeait sans doute à sa sœur Pauline, à Mme Tommasini ou à cette comtesse Malvezzi « qui, disait-il, a renouvelé mon cœur après un sommeil ou plutôt une mort qui durait depuis tant d'années. » Mais dans la suite du volume, cette note attendrie ne se retrouvera plus et le traité intitulé *Parini ove della Gloria*, la biographie imaginaire de Filippo Ottonieri et les dialogues nous offrent uniformément l'indice d'une maladie morale qui ne tardera pas à atteindre son apogée. Dans les douze chapitres du *Parini*, Leopardi s'abritant derrière le poète milanais, lui prête ses propres théories qui sont comme le développement de la préface en prose de *Bruto minore*. Il s'attaque à cette illusion que l'on nomme « la gloire, » et dont il énumère les vanités et les caprices, sauf à conclure pourtant qu'une âme haute et généreuse doit suivre son destin : « Les grands écrivains incapables par nature et par habi-

tude d'apprécier la majeure partie des jouissances humaines, privés de beaucoup d'autres par leur propre volonté, dédaignés d'ordinaire par le commun des hommes... sont destinés à mener une existence pareille à la mort, et les plus privilégiés ne vivent qu'au delà du tombeau. Mais quelle que soit notre destinée, il faut l'affronter avec courage, et ce conseil s'adresse surtout, jeune homme, à ceux qui marchent à tes côtés dans le chemin de la vertu. »

Dans les *Detti memorabili de Filippo Ottonieri,* Leopardi a voulu esquisser sa propre physionomie morale: certain passage de cette douloureuse autobiographie semble être en contradiction formelle avec la lettre à M. de Sinner, où le poète s'irrite contre ces gens « qui voudraient considérer ses opinions philosophiques, comme le résultat de ses souffrances particulières, » et il juge Socrate absolument comme ces critiques prétendaient le juger lui-même :

« Socrate, disait Ottonieri, était né avec une âme élevée et en conséquence il était fort enclin à l'amour. Mais toute cette splendeur morale se dissimulait chez lui sous une enveloppe difforme ; aussi désespéra-t-il dès sa jeunesse d'obtenir des femmes autre chose que de l'amitié, sentiment qui ne saurait suffire à un cœur délicat et ardent, disposé à rendre à autrui plus qu'il ne saurait en recevoir. D'autre part, et bien qu'il fût abondamment pourvu de ce courage qui vient de la raison, il semble avoir manqué de cette intrépidité naturelle qui lui eût été indispensable pour gouverner Athènes dans ces temps de guerres et de sédition... C'est ainsi que Socrate, pauvre, dédaigné par l'amour, médiocrement apte aux affaires et doué pourtant d'un vaste génie qui ne lui faisait sentir que plus amèrement les angoisses de la vie, utilisa ses loisirs en raisonnant subtilement sur les actions, les mœurs et les qualités de ses concitoyens. Il usa de l'ironie ainsi qu'il fallait l'attendre d'un homme qui était en quelque sorte exilé de la vie commune... et comme les plus fameux systèmes philosophiques anciens et modernes proviennent plus ou moins directement de l'école socratique, Ottonieri croyait apercevoir la cause première de ce prodigieux essor intellectuel dans le nez

écrasé et le visage de satyre d'un homme au cœur ardent et à l'esprit sublime... »

Les dialogues ne sont pas moins originaux et moins curieux que ces trois opuscules ; l'auteur fait parler ensemble la Mode et la Mort, Copernic et le Soleil, la Nature et un Islandais, la Terre et la Lune, mais le plus connu et le plus remarquable peut-être de ces entretiens tous écrits dans le même esprit, est celui de Ruysch et de ses momies. L'anatomiste est réveillé vers minuit par un sabat infernal ; il pénètre en tremblant dans son cabinet et voit des morts qui, tout en dansant, chantent un hymne à leur patronne la Mort. Après un moment d'hésitation, il se décide à interpeller ces spectres ennemis de son repos :

« A quel jeu jouons-nous, mes enfants ? Ne vous rappelez-vous pas que vous êtes morts ? Quel est ce vacarme... vous enorgueilliriez-vous par hasard de la visite du Czar et penseriez-vous être soustraits désormais aux lois qui vous régissaient naguère ?

UN MORT.

Calme-toi, je te promets que nous allons redevenir morts, et tu n'auras pas besoin de nous assommer... Il n'y a qu'un instant, au coup de minuit, s'est accomplie pour la première fois cette grande année mathématique dont les anciens racontent tant de choses, et pour la première fois aussi les morts ont parlé.

LA MORT.

Ils ont déjà fini de chanter, et conserveront un quart d'heure encore la faculté de parler.

Ruysch profite de cette occasion unique, et il interroge les momies sur ce terrible passage d'une vie à l'autre qu'on nomme la mort. Une dissertation des plus piquantes s'engage, mais l'anatomiste en tirera peu de fruits car tous ses interlocuteurs sont morts sans s'en apercevoir : « Tant que j'ai été vivant, dit l'un d'eux, je me suis fait illusion sur le terme fatal, ou du moins, jusqu'à mon dernier soupir et tant que j'ai pu penser, je me suis imaginé que j'avais devant moi une heure ou deux. » — Les autres morts confirment ce témoignage et le silence est bientôt complet. Ruysch va se remettre au lit, libre de croire comme Leo-

pardi que la mort n'est qu'un sommeil plus profond et plus doux que le sommeil des vivants.

Chacun de ces dialogues appellerait une analyse particulière, et les *Operette morali* constituent par leur réunion un des livres les plus remarquables qu'ait produits l'Italie sous la Restauration. Leopardi avait publié auparavant un certain nombre d'essais philologiques ou critiques qui lui assurent un rang éminent parmi les érudits contemporains, mais ces écrits appartiennent à la science pure et nous les laisserons de côté pour dire un mot de l'*Epistolario* qui, imprimé peu de temps après la mort du poète, a mis le sceau à sa réputation de prosateur.

Pour Leopardi, — et nous n'avons eu que trop souvent l'occasion de le répéter, — l'univers était vide, la vie lui apparaissait comme un long tourment, et sa correspondance nous initie jour par jour à cette série de souffrances qui remplirent ses vingt dernières années. En lisant les lettres de son adolescence, on est d'abord frappé du sombre désespoir de ce « Prométhée enchaîné » relégué dans l'horrible village de Recanati, et qui se croyait condamné à y mourir : « La terre est pleine de merveilles, écrivait-il à Giordani, et pourtant, en dépit de mes dix-huit ans, j'en suis réduit à me dire : Je vivrai dans cette caverne et je mourrai là où je suis né. » Il s'élance alors par la pensée hors de sa prison natale; aigle captif, il embrasse d'un seul regard l'horizon et s'écrie : L'Italie est ma patrie, j'éprouve pour elle un ardent amour et je remercie le ciel de m'avoir fait naître italien. » — Il quitte enfin Recanati, on le croit heureux, l'avenir lui sourit : courte illusion qui va se dissiper! A Rome, à Bologne, à Florence et à Naples, il porte attaché à ses flancs un vautour dévorant, il est à lui-même « son impitoyable bourreau; » partout il se sent écrasé par la grandeur de son rêve et le néant de la réalité. La Rome des cardinaux lui gâte celle de Cicéron et de Virgile; il lui semble que son cœur commence à se pétrifier : « Demande-moi, dit-il à son frère, si depuis quinze jours que je suis à Rome, j'ai goûté même un seul instant de plaisir fugitif, un sentiment de joie prévue ou imprévue, intérieure ou extérieure, enivrante ou calme, telle enfin qu'il te plaira de

l'imaginer... et je pourrai te répondre en bonne conscience, je t'affirmerai que depuis mon arrivée dans cette ville, pas un seul instant de bonheur n'est venu consoler mon âme. » A Florence et à Bologne, il trouve du moins des amis dignes de le comprendre : Colletta, Giordani, Brighenti, Antonietta Tommasini, madame Malvezzi, mais déjà son corps s'affaisse sous le poids de son ardent génie, et l'horrible pauvreté se joint pour le torturer aux souffrances qu'il endure. Il ne faut pas chercher dans cette correspondance des révélations ou des anecdotes piquantes sur la société italienne et sur le monde extérieur en général; Leopardi vécut concentré en lui-même et ses lettres contiennent une confession psycologique, une étude morale d'autant plus exacte qu'elle est involontaire. Elles forment la suite et le commentaire en deux volumes de *la Storia del Mondo* et des *Dialogues*, et à ce titre elles ont droit à l'attention respectueuse de la postérité.

Parmi les représentants contemporains de la misanthropie littéraire en Italie, on peut citer à côté, mais fort audessous de Leopardi, un autre poète dont nous avons déjà parlé : Giovita Scalvini. Il se consuma, lui aussi, dès sa jeunesse, dans une mélancolie sombre dont on retrouve la trace dans les quelques fragments de ses mémoires qui se rapportent à cette époque : « Il est un jeune homme de vingt-trois ans, sobre, sage, qui se contente de quelques vêtements misérables, qui chaque soir rentre exactement dans la maison de son père et deux heures avant ses parents... Pourquoi faut-il qu'on lui répète sans cesse qu'il ne pense qu'à boire et à manger, qu'il aime à croupir dans l'oisiveté? Mais y a-t-il donc des emplois pour tout le monde ! Mais pour en obtenir, n'ai-je pas frappé à la porte de tous ceux qui pouvaient m'être utiles? »

Il y avait quelque chose de plus insupportable encore que ces interminables admonestations paternelles, c'étaient les sottes allusions et les inutiles avertissements auxquels se complaisaient de prétendus amis de sa famille : « Assis sur un large fauteuil et les jambes étendues, le ventre arrondi par un repas copieux, il se mit à me *raisonner :* « Il me semble, disait-il, que la pauvreté — si je fusse né pauvre,

— m'aurait servi d'aiguillon, et que je me serais élevé d'autant plus haut que la fortune aurait pris plus à tâche de me rejeter dans la fange. Il me semble que je me serais enrichi promptement. J'eusse pris le parti des armes, ou bien comme Foscolo, j'eusse cultivé les lettres avec ardeur de façon à acquérir à la fois de l'honneur et de l'or. » — Je gardais le silence, sachant bien que l'homme qui s'élève au-dessus de la faiblesse humaine pour vous reprocher votre inertie et vanter son propre mérite, doit nécessairement vous écraser de son mépris. Un être de cette espèce n'est jamais à bout d'arguments, et vous auriez mauvaise grâce à mettre en avant ces défaillances auxquelles tout le monde est sujet, et à défaut desquelles on ne verrait plus sur la terre ni dissipateurs, ni débauchés, ni indigents. Combien de fois n'ai-je pas été témoin de ces insultes que les heureux prodiguent aux pauvres et aux caractères ardents, en leur jetant à la tête ces paroles : *Je ferais... j'aurais fait.* »

Devenu plus tard précepteur des fils du marquis Melzi, lancé dans le plus grand monde, en relations étroites avec les personnages marquants de la Lombardie, Monti, Giordani, Confalonieri, Arrivabene, les frères Ugoni, Arici et d'autres qu'il serait trop long de nommer, Scalvini put se livrer à mille piquantes observations sur la société, et l'Italie compterait un moraliste de plus si, dans ce genre, il se fût exercé avec assez de persévérance pour condenser dans une œuvre unique la quintessence de son talent. C'est ce qu'il est facile de constater lorsqu'on lit avec attention ses deux récits inachevés : les *Aventures de Cacurgo* et le *Songe de Macaire*. La première de ces études a trait aux défauts des artistes et se termine par ces lignes d'une ironie funèbre : « ... Cacurgo s'empresse de rejoindre Dorothée et parle en ces termes à sa future épouse : Rentré dans ma patrie, je médirai sur le talent de tous ceux dont le talent l'emporte sur le mien ; j'affecterai de me lamenter sur l'abjection où croupissent les arts ; j'écrirai des dissertations, je cabalerai contre les professeurs, je prendrai leur place et nous vivrons heureux. »

Comparativement à *Cacurgo*, le *Songe de Macaire* est mo-

déré dans la forme, et l'auteur parle des travers de la société, comme un témoin bien informé qui a vu le monde sans avoir personnellement trop à s'en plaindre. Le petit passage que nous allons traduire donne assez bien l'idée de sa *manière* qui offre une analogie frappante avec celle de Théophraste et de la Bruyère :

« Les riches se reconnaissaient à leurs bruyants éclats de rire, à l'impudence avec laquelle ils se jouaient de l'honneur des femmes et des filles sans rien perdre eux-mêmes de leur réputation et sans être moins considérés dans le monde... Ils avaient des chars faits à Persépolis, quoique ceux d'Athènes valussent tout autant; mais en haine de leur patrie, ils préféraient se pourvoir à l'étranger.

On voyait des parasites empressés à placer des siéges autour du feu. Les domestiques avaient la mine longue comme des gens qui assistent à jeûn à une orgie : seul, un cuisinier à face enluminée entrait en chancelant, parce qu'il était ivre. Plusieurs des convives assis à table chantaient des vers bachiques, auxquels faisaient chorus des gens rangés autour du feu. Il y eut un vieillard qui fit un solo, et la comtesse elle-même entonna une chanson. Puis les jeunes gens prirent leur pipe et passèrent dans la cour; de là ils se rendirent à l'écurie, où ils parlèrent races, étalons, agriculture. Les dames cependant se promenaient à l'écart dans les allées du jardin; mais, cédant à un attrait invincible, elles ne tardèrent pas à gagner aussi l'écurie afin d'y rejoindre les hommes, et c'est là que les domestiques furent obligés de porter le café... »

On a vu que dans *Cacurgo* le sentiment dominant est l'irritation; ici c'est le mépris, mépris non moins amer que celui qui se fait jour dans les dialogues de Leopardi. Au sortir d'un tête-à-tête un peu prolongé avec un écrivain de cette famille, on éprouve le besoin de se retremper par des lectures fortifiantes, et le traité *Sulla morale cattolica* servira d'antidote à ceux qui, en compagnie du rêveur de Brescia ou de l'auteur de *Bruto minore*, ont vidé jusqu'à la lie la coupe du désenchantement, et qui ne penseraient pas avec Montaigne « que le doubte est un bon oreiller. » Parti du scepticisme, comme son grand rival en poésie était parti

de la foi, Manzoni arriva progressivement à cet état de quiétude intellectuelle qui suit toujours l'acquisition d'une conviction puissante, et sans tomber jamais dans l'intolérance des nouveaux convertis, il se transforma bientôt de simple croyant en apologiste de la religion catholique. Ecrite en réponse à certaines allégations de Sismondi contenues dans l'histoire des républiques italiennes, la *Morale cattolica* est une œuvre de polémique d'où les gens « bien pensants » d'aujourd'hui pourraient tirer des leçons de charité aussi bien que de beau langage. L'auteur n'esquive aucune des difficultés de son sujet ; il parle de l'enfer et du purgatoire avec la tranquille candeur d'un homme qui n'y entrera jamais, et plaide chaleureusement la cause des Indulgences. Mais si plus d'une fois ses adversaires sont tentés de lui dire : *Durus est hic sermo*, ils restent, en fermant le livre, intérieurement charmés et attendris, et ne peuvent qu'envier à l'illustre Milanais cette foi pleine de sérénité qui l'a soutenu jadis au milieu de ses patriotiques angoisses, et qui fait encore la consolation de son auguste vieillesse.

CHAPITRE HUITIÈME.

Du roman. — Bazzoni. — Manzoni et les *Promessi sposi.* — Grossi : *Marco Visconti.* — Rosini.

Le roman qui, depuis deux siècles, occupe une place si considérable dans l'histoire littéraire de deux grandes nations, la France et l'Angleterre, s'est en revanche acclimaté difficilement en Italie, où le goût des compositions solennelles et de la poésie épique sous toutes ses formes s'est maintenu jusqu'à nos jours. Boccace a eu, il est vrai de nombreux imitateurs, et Lorenzo Magalotti a écrit de charmantes *Nouvelles* à la fin du XVIIe siècle, mais les conteurs forment une famille à part, et l'on peut dire que *Jacopo Ortis* est le premier roman italien qui, à l'étranger du moins, ait paru digne de l'attention des juges éclairés. Cet ouvrage se produisit d'ailleurs à l'état de phénomène isolé, et ce ne fut qu'après la chute de l'empire qu'on vit un employé au service de l'Autriche, le Milanais Bazzoni, se poser en disciple de Walter-Scott dont il fut l'impuissant imitateur. Son premier roman, *Il castello di Trezzo*, sombre histoire du moyen âge, eut un assez grand succès, et le public s'intéressa à ces défilés d'hommes bardés de fer, à ces scènes de mœurs pittoresques et à ces coups de théâtre que l'auteur multipliait à plaisir. Mais on se lassa vite de cette fantasmagorie : *Falco della rupe*, ouvrage médiocre mais fort préférable néanmoins au *Castello di Trezzo* fut très-froidement accueilli par toutes les classes de lecteurs et le laborieux Bazzoni retourna à ses paperasses en s'éclipsant devant les astres nouveaux qui montaient déjà à

l'horizon. Manzoni publiait en effet, dès 1827, le plus populaire de ses chefs-d'œuvre : *I promessi sposi;* et l'Europe entière adopta ce livre de génie, ce roman hors ligne que pour l'importance littéraire il faut placer sur le même rang que *Don Quijote* et *Gil-Blas.*

Cette histoire de deux fiancés villageois, contemporains d'Olivarez et de Richelieu, est la plus simple du monde. Nous sommes, dès le second chapitre, en présence de Renzo et de Lucia qui sont sur le point de se rendre à l'église où leur curé Don Abbondio doit les unir. Mais Don Rodrigo, un de ces petits tyrans qui désolaient alors les campagnes de la Lombardie, a des vues sur la jeune paysanne, et, fuyant sous la protection d'un franciscain au cœur intrépide, nos deux héros vivront dans l'exil jusqu'au jour où la colère de Dieu aura fait justice de Don Rodrigo et d'un grand nombre de ses pareils. Ce sujet semble un peu mince et tel est pourtant l'attrait que Manzoni communique à ses moindres personnages que, même en retranchant de son récit ces vastes épisodes qui en forment la partie historique, il resterait encore un roman intime d'une grande portée et une série de types inimitables. Mais Don Abbondio et Fra Cristoforo, Agnese et Perpetua, Renzo et Lucia, Don Rodrigo et Griso, curés timides, moines austères, commères joyeuses, amants éprouvés, châtelains dépravés, *bravi* sans pitié comme sans remords, ne jouent qu'un rôle subalterne dans ce drame imposant dont le lecteur doit embrasser l'ensemble. L'auteur qui nous fait assister au châtiment d'une aristocratie décrépite et irrémédiablement compromise par sa longue et lâche adhésion à la domination espagnole, indique aussi avec la précision d'un anatomiste moral, ce qu'il y avait de vivace énergie dans les bas fonds de cette société, dont la tête seule était gangrenée, et son paysan Renzo apparaîtra de loin en loin à l'heure des tempêtes, pour se faire l'interprète naïf des aspirations à venir. Au-dessus de tous les acteurs que nous avons nommés, acteurs secondaires nous l'avons dit, en dépit de leur individualité puissante, il y a dans cette merveilleuse *Commedia* milanaise, trois personnages dont l'action tour à tour souterraine et foudroyante se produit partout à la fois :

le peuple, — l'Eglise représentée noblement par un Borromeo, — et Dieu enfin, qui, réglant un compte terrible avec les oppresseurs du peuple, les seuls qui dans la Lombardie de 1627 eussent quelque raison de tenir à la vie, déchaînera sur eux l'insurrection et la peste.

Légèrement optimiste comme le sont presque toujours les hommes bienveillants, Manzoni dans son roman, équilibre soigneusement le bien et le mal, mais il s'arrange de manière à assurer le triomphe des honnêtes gens dans un délai donné. Si Lucia a deux persécuteurs, Don Rodrigo et le terrible *Innominato*, elle aura aussi deux protecteurs, le père Cristoforo et l'archevêque de Milan, et dans cette lutte en apparence inégale, les puissants seront écrasés grâce à l'intervention de cette force latente qu'on appelle « la Providence, » tandis que les petits et les humbles béniront Dieu au sein du paisible bonheur qu'ils auront acheté par quelques années de souffrance. L'auteur, on le voit, a une inclination marquée pour les vaincus et les opprimés de tous les temps. Dans *Adelchi* et dans l'essai sur les Lombards, il prend la défense des Romains et du clergé exposés aux violence et à la rapacité des conquérants du nord; dans les *Fiancés*, nous retrouvons une situation analogue, des prêtres associés à des plébéiens contre une aristocratie alliée aux fils des Goths (*Hidalgos.*) Il ne faudrait pourtant pas s'imaginer que dans le Milanais du XVII[e] siècle, les choses fussent tranchées à ce point qu'on ne trouvât en haut que férocité et dépravation, en bas qu'abnégation ou héroïsme. Observateur pénétrant, Manzoni ne se fait aucune illusion à cet égard; il sait que parmi les prêtres beaucoup, suivant la juste expression de Massillon, « sont semblables au peuple, » et que le peuple lui-même, aigri par la persécution, privé d'éducation morale, tombe en ses jours d'égarement, au niveau de la brute. La pensée de l'auteur se précise d'ailleurs dans deux scènes magnifiques : l'entrevue de Don Abbondio avec son archevêque et le tableau de l'émeute de Milan. Ne pouvant rien extraire du premier de ces morceaux, lequel forme un tout indivisible, je veux au moins rapporter les réflexions qui terminent le second :

« Dans les émeutes populaires, il y a toujours un certain

nombre d'hommes qui, soit effet de la violence de leurs passions, soit par une persuasion fanatique, un dessein criminel, un infernal amour de destruction, font tout ce qu'ils peuvent pour pousser les choses au pire. Ils proposent ou appuient les projets les plus barbares ; ils attisent le feu chaque fois qu'il semble se ralentir. Rien n'est jamais trop violent pour eux ; ils voudraient que ce tumulte n'eût ni mesure ni fin. Mais, pour servir de contre-poids, il y a toujours aussi un certain nombre d'autres hommes qui, peut-être avec la même ardeur et la même obstination, s'appliquent à obtenir l'effet contraire : ceux-ci portés d'amitié ou de partialité pour les personnes qu'on menace, ceux-là sans autre impulsion qu'une soudaine et pieuse horreur du sang et du crime..... Dans chacun de ces deux partis opposés, encore bien qu'il n'y ait jamais de mesures concertées d'abord, la conformité des volontés fait naître un concours subit dans les opérations. Ce qui compose ensuite la masse et même le matériel du tumulte, c'est un vaste mélange d'hommes qui, par des nuances et des gradations infinies, tiennent à l'une et à l'autre de ces extrémités ; un peu échauffés, un peu coquins, penchant un peu vers une certaine justice comme ils l'entendent, un peu affamés de voir quelque bonne scélératesse, prompts à la férocité et à la miséricorde, à l'adoration et à l'exécration, selon que l'occasion se présente d'éprouver l'un ou l'autre sentiment ; avides à chaque instant de savoir, de croire quelque chose d'étrange ; éprouvant le besoin de crier, d'applaudir ou de hurler contre quelqu'un. Qu'il vive ! et qu'il meure ! sont les mots qu'ils aiment à jeter. Si l'on a réussi à leur persuader qu'un tel n'a pas mérité d'être écartelé, on n'a pas besoin de dépenser plus de paroles pour les convaincre qu'il est digne d'être porté en triomphe. Acteurs, spectateurs, obstacles, tout va selon le vent : prompts aussi à se taire quand personne ne leur donne le mot, à se désister quand les instigateurs manquent, à se débander quand plusieurs voix d'accord et non contredites ont dit : « Allons-nous-en, » et à s'en retourner chez eux en se demandant l'un à l'autre : « Qu'est-ce donc ? » Toutefois, comme en de telles occurrences cette masse a la plus grande force, qu'elle est la

force même, chacun des deux partis actifs use de toute son habileté pour l'attirer à lui, pour s'en rendre maître. Ce sont comme deux âmes ennemies qui combattent pour entrer dans ce vaste corps et le faire mouvoir. C'est à qui saura le mieux répandre les bruits les plus propres à exciter les passions, à diriger les mouvements en faveur de l'une ou de l'autre intention; c'est à qui saura le plus à propos trouver les nouvelles qui excitent l'indignation ou la tempèrent, mettre en jeu les espérances et les craintes ; c'est à qui saura trouver le cri qui, répété de bouche en bouche, exprime, atteste et forme en même temps le vœu du plus grand nombre, pour l'un ou pour l'autre parti. » (Trad. Rey-Dusseuil).

Voilà bien le peuple en ses mauvais jours, le peuple qui n'est plus alors qu'une vile populace et que, douze années auparavant, Manzoni avait vu à l'œuvre déchirant en lambeaux les membres palpitants de l'infortuné Prina. Ce tableau de l'émeute et tous ceux que renferme le roman sont de la plus rare beauté, mais ce qu'il y a de plus admirable, c'est l'art avec lequel l'auteur parvient à les rattacher à son sujet. S'il nous parle, en effet, de l'*Innominato*, ce dernier représentant du brigandage féodal, c'est parce que Don Rodrigo aura recours à ce puissant complice pour assurer l'enlèvement de Lucia; dans les chapitres suivants, nous verrons Renzo s'engager à l'étourdie dans l'émeute milanaise et y jouer un rôle considérable, grâce à la vigueur de ses poumons et à son rustique bon sens; et c'est encore sur les pas de ce même Renzo, venu pour chercher des nouvelles de sa fiancée qu'on nous introduira dans le lazaret où apparaîtront tour à tour, avec le père Cristoforo, Lucia convalescente, et Don Rodrigo expirant en désespéré. De tous ces épisodes, il n'en est qu'un seul, celui de la *Monaca di Monza*, qui ne soit pas suffisamment fondu dans le corps de la narration, et qui constitue le début d'un second roman que le Toscan Rosini achèvera plus tard. L'histoire de la *Monaca*, je n'oserais le nier, est un vrai hors-d'œuvre si on ne la considère que dans ses relations avec les aventures des *Promessi sposi*; mais si l'on se reporte à l'idée mère qui a présidé à la conception de Man-

zoni : la peinture morale d'une grande époque, — il faudra s'écrier : *Felix culpa!* et fermer les yeux sur cette légère irrégularité du plan pour apprécier comme il convient cette digression si intéressante et si pathétique. Les rhéteurs du siècle dernier avaient déclamé à outrance contre l'abus des vœux monastiques, et l'on réimprime encore la fameuse *Religieuse*, de Diderot; mais l'exagération nuit aux meilleures causes, et avant la publication du récit orthodoxe de notre auteur, on n'avait jamais senti aussi complétement l'odieux de cette coutume, qui condamnait à la réclusion perpétuelle toute fille dont l'immolation pouvait enrichir un frère sottement privilégié. Le généreux descendant de Beccaria s'indignait à la vue de ces criantes injustices, dont le principe n'était pas encore pleinement extirpé, et il composait pour les gens du monde un immortel appendice au livre des *Délits et des Peines*. On a dit, je le sais, que les *Promessi sposi* étaient un pamphlet dirigé contre l'Autriche, comme s'il y avait la moindre analogie entre l'inepte tyrannie des gouverneurs espagnols et une administration relativement éclairée, qui s'inspirait à la fois des souvenirs du comte de Firmian et des traditions du royaume d'Italie. Mais Manzoni, qui avait suffisamment payé sa dette à la patrie en lui consacrant ses odes politiques, songeait plutôt maintenant à écrire un livre de direction morale, et les chapitres sur la *Monaca* avaient une importance particulière en 1827, alors que l'aristocratie tendait à se reconstituer et à reprendre autant que possible les errements de l'ancien régime. Poursuivant un but si élevé, l'auteur des *Fiancés* voulut donner à son récit tous les genres de séductions, afin d'entraîner le suffrage du vulgaire aussi bien que celui des gens de goût : incidents dramatiques, dialogues spirituels, descriptions splendides, tout s'y trouve. On a souvent parlé de cette allée de peupliers qui figure dans un joli roman de Mme de La Fayette, et qui a été le premier indice de l'invasion prochaine du paysage dans la littérature. Au XVIIIe siècle, Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre ont déjà un sentiment très-vif des beautés naturelles, lequel, poussé à l'excès dans les œuvres de Chateaubriand, aboutira enfin à la création d'une école descriptive représentée en France

par M. Théophile Gautier, et en Italie par le père Bresciani. Chez ces deux derniers écrivains, la pensée n'est plus qu'un accessoire, la broderie est devenue l'objet principal, l'allée de peupliers s'est transformée en forêt vierge, et des critiques sévères, tout en admirant le puissant coloris de ces interminables tableaux, ont pu, non sans raison, regretter l'extrême sobriété des anciens temps. Manzoni, qui est un grand peintre, a su pourtant s'arrêter en deçà de cette limite que franchissent presque toujours les hommes doués de facultés exceptionnelles, et bien que le cadre de son ouvrage et le théâtre immense où se meuvent ses personnages lui permissent d'embrasser les horizons les plus vastes, il s'en est tenu partout au strict nécessaire, et sa magnifique description du lac de Côme, à laquelle il n'y a rien à retrancher mais rien à ajouter non plus, occupe à peine deux pages en tête du volume. Ses paysages secondaires, assez multipliés dailleurs, sont presque tous complets en quelques lignes, et il ne s'étend davantage que lorsque, en exposant un fait matériel, il trouve l'occasion d'aborder des considérations morales, comme dans l'énergique peinture qu'il nous trace des derniers jours de Don Rodrigo, alors que dans cette âme bouleversée les angoisses religieuses croissent graduellement à mesure que se montrent plus distincts les horribles symptômes de la peste. Ce récit en simple prose est autrement émouvant que l'épisode tant célébré de Lucrèce, et il y aurait à ce propos beaucoup à dire sur le style de Manzoni, ce style souple et nerveux qui, grâce à ses mille nuances, s'adapte aux saillies villageoises de Renzo, comme au touchant et austère langage du cardinal Borromeo. Ce *volgare illustre* est à la vérité celui d'un Milanais; il est semé çà et là d'idiotismes lombards, mais ce petit goût de terroir n'est pas désagréable, et je blâmerais volontiers l'auteur qui, désertant le parti de Monti et de Perticari pour celui de la *Crusca*, a recouvert ses fresques aux tons suaves d'un épais et lourd badigeon toscan. Les pirates étrangers ne s'y sont pas trompés et en jetant les yeux sur les contrefaçons françaises des *Promessi sposi*, on voit que c'est le texte lombard de la première édition qui a été reproduit partout. La postérité à qui ce

livre est spécialement adressé, saura bien aussi distinguer la bonne leçon, et alors que personne ne connaîtra plus le nom de ces pédants qui disent que « Manzoni n'est pas un écrivain correct, » les jeunes Florentins de l'an 2000 apprendront à chérir la justice et la vertu à l'école de Fra Cristoforo et du saint archevêque de Milan.

Après le succès colossal qu'il venait d'obtenir, l'auteur des *Promessi sposi*, comme s'il eût été alarmé du bruit qui se faisait autour de lui, se retira modestement de la carrière où son ami Grossi allait s'engager à son tour en publiant son roman de *Marco Visconti*. Ce récit remarquable d'un poète distingué parut un peu froid à ceux qui, si récemment encore, avaient lu les aventures de Renzo et de Lucia, et qui, alléchés par les éloges prodigués prématurément par Manzoni à un livre écrit sous ses yeux, s'attendaient à y trouver autre chose qu'une patiente étude sur le moyen âge milanais. Leur espoir fut trompé et devait l'être, car ces gens délicats qui demandaient à Grossi le pendant des *Fiancés*, eussent pu tout aussi bien réclamer de lui, séance tenante, une ode comparable au *Cinque maggio* ou à *Marzo*, 1821. Mais cette heure de désappointement est depuis longtemps oubliée, et nous allons voir que son sujet étant donné, le romancier en a tiré un assez bon parti.

Nous sommes à Milan en l'an de grâce 1329; Azzone, vicaire impérial, est sur le trône, et ses oncles Marco, Luchino et Giovanni intriguent dans l'ombre fort disposés à le supplanter à la première occasion. Marco, le premier des capitaines italiens depuis la mort de Castruccio, est le plus populaire des Visconti, mais ce héros a son côté faible et habile à le saisir au défaut de la cuirasse, Grossi pareil à ce politique profond qui, pour s'orienter dans toute question difficile, commençait toujours par se demander : « Où est la femme? », Grossi supplée au silence de l'histoire et nous raconte comment Marco Visconti périt pour s'être follement épris de Béatrix. Fille de cette Ermelinda, comtesse de Balzo, que le grand guerrier avait aimée autrefois, vivant portrait de sa mère, l'infortunée jeune fille ranime dès son apparition à la cour de Milan des feux mal éteints et qui sans presque changer d'objet se reportent de la rose fanée à la

rose à peine épanouie. Beatrix est déjà fiancée au bel Ottorino, compagnon d'armes et parent de Marco, mais celui-ci n'est pas homme à reculer devant cet obstacle. Abrité sous une armure d'emprunt, il lutte contre son rival et le renverse tout sanglant dans la poussière ; puis apprenant que son cousin n'a reçu qu'une blessure légère et forcé de partir pour Lucques, cité turbulente qui vient de se donner à lui, il charge son affidé Lodrisio de veiller à ses intérêts et d'empêcher s'il le peut le mariage de Béatrix. Caractère violent, mais cœur généreux, Marco a stipulé qu'on respecterait la vie et même la liberté des deux fiancés ; mais Lodrisio, ennemi mortel d'Ottorino, veut tirer de lui une vengeance complète. Le mariage s'achève à son insu, mais arrêtés par trahison, les malheureux époux sont sur le point de mourir au moment où Marco, averti par l'écuyer d'Ottorino, Lupo, qui a réussi à s'échapper arrive comme la foudre, délivre son cousin et ne tire Béatrix de son cachot que pour la voir expirer d'épuisement et de terreur. Lodrisio démasqué embrasse le seul parti qui puisse le sauver ; il dénonce les trames de son ancien complice, et appelé au palais d'Azzone, Marco tombe sous les coups d'assassins apostés.

Cette tragique histoire est égayée de loin en loin par les saillies de l'écuyer Lupo, personnage qui semble dérobé à la galerie de M. Alexandre Dumas, et par les bouffonneries du *giullare* Tremacoldo, lequel a cependant de nobles instincts et dont la fameuse *Canzone* la *Rondinella* a pris place parmi les chants populaires les plus goûtés de l'Italie contemporaine. Cette plaintive et douce romance nous donne la note de l'ouvrage entier. Grossi semble se complaire aux scènes de deuil ; l'horrible tempête qui est si bien décrite dans un des premiers chapitres sera suivie d'une catastrophe dont l'auteur aura soin de nous rappeler de temps à autre les lugubres détails, et, sauf le récit de l'évasion de Lupo, presque tous les épisodes de *Marco Visconti* laissent dans l'âme du lecteur une impression douloureuse. L'effort est d'ailleurs visible en beaucoup d'endroits. Grossi court après l'effet et il y arrive quelquefois, notamment dans les pages admirables où il nous décrit le duel de Marco et

d'Ottorino, le combat de nuit soutenu par Lupo contre les sicaires de Lodrisio, et le coup de théâtre du dénouement; mais ce qu'il ne faut pas chercher dans son livre, ce sont ces caractères largement accentués, ces types fondus d'une seule pièce, comme on en voit dans les *Promessi sposi*. Ses personnages les mieux *réussis* sont des personnages secondaires tels qu'Ermelinda, Lupo et Tremacoldo. Ottorino est une ombre, Béatrix ne devient réellement touchante que dans les derniers chapitres, et Marco lui-même n'est qu'un vigoureux *pastiche*, la silhouette de l'*Innominato* vue à l'aide d'un verre grossissant. Mais si dans ce drame l'esprit créateur est absent, on ne doit pas oublier que *Marco Visconti* nous est offert par l'auteur non pas comme un roman, mais plutôt comme une étude historique, et en nous plaçant à ce point de vue, nous n'aurons que des éloges à lui donner. Le combat judiciaire entre les champions de l'abbé de sant' Ambrogio et les habitants de Limonta, les scènes tumultueuses produites par le fanatisme religieux des partisans de Jean XXII ou de Nicolas V, ces fêtes brillantes où paraissent de hardis chevaliers couverts de leurs bonnes armures de Milan, et où se font entendre les chants des ménestrels, tous ces tableaux qui se succèdent à de courts intervalles et qui forment le fond de l'ouvrage sont tout à fait dignes d'attention et résument avec agrément les travaux des savants italiens sur ce merveilleux *trecento* siècle de Dante, de Pétrarque, de Boccace et de Villani. Qu'on joigne à ce don d'évoquer le passé un style d'excellente qualité, style lombard « croisé de toscan » imité de la seconde *manière* de Manzoni, et l'on aura un composé hybride de la plus haute saveur, un roman historique tel que savent en écrire les hommes de talent lorsque les hommes de génie se taisent, et préférable aux meilleures productions de Massimo d'Azeglio et de M. Guerrazzi.

J'ai dit en commençant ce chapitre que le roman avait eu quelque peine à s'acclimater en Italie, et c'est seulement dans les provinces du Nord, celles qui ont le plus de relations avec la France, que ce genre de littérature a réellement pris racine. Il y avait pourtant à Pise un bonhomme nommé Rosini, grand faiseur de vers officiels sous l'Empire,

et qui, plus tard, témoin de la vogue des *Promessi sposi*, imagina d'aller se jucher dans le nid de l'aigle, afin de lui dérober une partie de ses plumes. S'emparant de l'épisode de la *Monaca di Monza*, il en fit un roman qui n'eut pas moins de quatorze éditions, et dont la fin est au début, ce que la continuation de Brotier est au texte même de Tacite. Cet ouvrage parut en 1828, et bientôt, entreprenant de voler de ses propres ailes, le professeur toscan publia un second récit intitulé : *Luisa Strozzi*. On connaît les malheurs et surtout la fin misérable de cette cousine de Catherine de Médicis, et l'auteur groupant autour des Strozzi les personnages les plus marquants du XVIe siècle italien et français, réussit à composer un ouvrage instructif quoique médiocrement intéressant. Si en effet Rosini possédait avec une érudition vaste et solide, l'art d'écrire en vrai *cruscante*, et celui de disposer çà et là des scènes émouvantes, il lui manquait la qualité souveraine : l'invention, et Manzoni eût pu se consoler d'être né en Lombardie en comparant au médiocre succès de *Luisa Strozzi* le triomphe que la *Monaca di Monza* obtint sous ses auspices. L'auteur des *Fiancés* a un grand style tandis que le romancier de Pise n'est qu'un arrangeur de mots, mais l'inquiétude est la compagne ordinaire du génie, et pour mieux équilibrer la faible somme de bonheur qu'elle a répartie sur la terre, la Providence a voulu que les nains fussent quelquefois enviés par les géants.

CHAPITRE NEUVIÈME.

De l'histoire. — Manzoni : — *Discorso sulla storia longobardica.* Colletta. — *Storia del reame di Napoli.* — Lazzaro Papi : — *Comentarii della Rivoluzione francese.*

Déjà cultivé sous l'Empire avec quelque succès, le genre historique est représenté sous la Restauration par des œuvres considérables, et passant ici sous silence un second et remarquable livre de Botta afin de ne pas scinder l'analyse qui sera consacrée à son *histoire d'Italie,* nous aurons encore à parler de Manzoni, de Colletta et de Lazzaro Papi.

Doué au plus haut point de cette merveilleuse faculté qui permet à certains esprits de recréer le passé en s'aidant des plus faibles indices, l'auteur des *Promessi sposi* apporta dans l'étude de l'histoire le génie rénovateur qu'il avait d'abord appliqué à la réforme du théâtre. Tout en composant sa tragédie d'*Adelchi,* il avait dû feuilleter les vieux chroniqueurs du moyen âge italien, et immédiatement avait surgi dans sa pensée l'idée d'un travail que n'avaient abordé aucun des compilateurs modernes. Rejetant l'opinion de Machiavelli qui ne voyait que des Lombards parmi les sujets du roi Didier, le poète historien recueille à travers les siècles les cris de douleur des Romains opprimés ; il réfute une à une les complaisantes hypothèses de Muratori lesquelles ne s'appuient, en effet, que sur les assertions suspectes du moine Warnefrid, et après avoir émis une série de conjectures extrêmement plausibles, il nous donne l'explication la plus acceptable de cette catastrophe sou-

daine qui raya les Lombards du nombre des peuples, en rétablissant dans ses droits le clergé sorti presque en entier de la race conquise. Ce *Discorso* qui comprend une centaine de pages au plus, ne se recommande pas seulement par le nom de son auteur et en dépit des immenses travaux accomplis de nos jours et qui ont dissipé sur quelques points importants les épaisses ténèbres accumulées durant le long règne des barbares, on peut dire que cet opuscule a très-peu vieilli ; il laissera sa trace dans le mouvement des études contemporaines et sera toujours considéré comme un témoignage éclatant de la sagacité historique de Manzoni.

Pendant que le généreux écrivain prenait en main la cause des vaincus du VIIIe siècle, une autre historien qui avait dans les veines du sang de Tacite, le proscrit Napolitain Colletta, ancien général de Murat, mettait au jour d'autres souffrances qui semblent plus poignantes parce qu'elles sont plus rapprochées de nous, et avec une admirable vigueur de pensée et de style, il retraçait les fastes de l'Italie du sud, en prenant pour point de départ l'installation des Bourbons à Naples en 1734. Je viens de parler du style de Colletta et beaucoup de mes lecteurs seront tentés de se récrier en disant que j'attribue à cet éminent historien un genre de mérite dont il est redevable à la bienveillante collaboration de Giordani. Il y a un fond de vérité dans cette opinion généralement accréditée et que, jusqu'à ces derniers temps, il eût été fort difficile de discuter en présence des dépositions contradictoires de personnes qui paraissaient toutes parfaitement renseignées. Mais nous disposons maintenant de deux documents qui nous rapprochent d'une solution définitive de la question controversée : une lettre du marquis Gino Capponi et un fragment de l'*Epistolario* de Giordani. Citons d'abord les paroles de l'illustre homme d'État florentin :

«... A peine installé à Florence, Colletta avait travaillé à son histoire en commençant par le huitième livre, et lié comme il l'était avec Giordani et Niccolini, il les pria d'examiner ce fragment qui formait à ses yeux un tout complet. Car il avait résolu, dans le principe, de ne raconter d'autres

faits que ceux dont il avait été témoin. Mais Giordani s'aperçut sur-le-champ que ce vieux soldat était un grand écrivain, un historien éminent, et Niccolini pensant que le style de l'ouvrage n'exigeait que d'insignifiantes modifications, s'offrit comme réviseur, de concert avec Giordani. Le travail se fit chez moi et dura plusieurs jours; Niccolini tenait la plume et je conserve soigneusement le manuscrit où sont consignées ses corrections. A partir de cette époque, Colletta sentit croître sa confiance en lui-même, et, revenant sur ses pas, il écrivit l'extrême période de l'histoire napolitaine, c'est-à-dire les dix années de restauration sous Ferdinand, puis les deux règnes de Joseph et de Murat. Les cinq derniers livres étant ainsi achevés, il mit immédiatement la main aux cinq premiers, auxquels il travailla sans interruption. Chaque livre, aussitôt après son achèvement, était soumis à l'examen des amis de l'auteur, lequel, pour tout ce qui regarde la langue et l'art d'écrire, tira beaucoup de fruit de ses rapports assidus avec Giordani, juge incontesté en pareille matière. Mais si l'on fait abstraction du livre IX qui a été composé vers le même temps que le livre VIII, ce travail de révision suspendu durant des années, ne fut repris que plus tard, et je vais m'occuper de cette seconde époque en vous racontant des choses que vous connaissez en partie.

Après que le général Colletta eût achevé la composition de son histoire, qu'il l'eut corrigée et transcrite de sa main, il songea à la publication, mais il voulait au préalable lui donner un dernier poli avec l'aide de Giordani. Celui-ci se plaisait à ces sortes d'exercice où il pouvait déployer sans obstacles ses puissantes facultés, et qui pour lui n'étaient qu'un jeu; il aimait d'ailleurs infiniment Colletta et à la suite d'une première et rapide lecture de son ouvrage, il l'avait sans hésitation déclaré digne du succès populaire qu'il a obtenu plus tard. C'était à Varramista que ces deux hommes de génie si divers se donnaient rendez-vous; la lecture et la discussion duraient tout le jour et se prolongeaient fort avant dans la nuit. Je crois me rappeler qu'il ne fallait pas moins d'une semaine pour la correction de chacun des livres de cette histoire... Quoi qu'il en soit, la

révision n'alla point au-delà du premier livre, sans que je puisse dire précisément si l'on avait déjà entrepris le troisième, lorsque le travail fut interrompu tout-à-coup. Vous savez, en effet, qu'au mois de novembre 1830, Giordani fut contraint de quitter Florence et que Colletta mourut dans le même mois de l'année suivante. Mais bien que les corrections de Giordani se rapportassent toutes à des nuances dont le plus grand mérite est de ne se faire point sentir, il me semble pourtant qu'un œil exercé pourrait reconnaître les endroits qui ont été retouchés. Ils sont moins nombreux d'ailleurs qu'on ne le suppose généralement ; Colletta avait un style original auquel il tenait, et dans l'espérance de laisser un nouveau monument littéraire à son pays, il avait revu seul son histoire, et jusqu'aux derniers jours de sa vie il avait cherché à l'améliorer... »

Lorsque le marquis Gino Capponi dictait cette lettre adressée à M. Vieusseux, le 10 octobre 1854, il ne connaissait encore que la première moitié de l'*Epistolario* de Giordani. Dans les trois volumes que M. Gussalli a publiés postérieurement à cette date, il est plusieurs fois question de l'histoire de Colletta et le passage suivant d'une lettre du mois de mai 1829 nous laisse supposer que les corrections de Giordani n'ont été ni aussi incomplètes que le dit M. Capponi, ni aussi étendues que M. Gussalli l'a écrit dans son excellente notice :

«... Colletta me charge de te dire qu'il suivra ton conseil et ne commencera la publication de son histoire que lorsque l'ouvrage sera entièrement terminé : c'est à mon sens le meilleur parti à prendre. Tu sais que l'année dernière j'avais déjà revu les *cinq livres* de la seconde partie ; il espère achever les cinq premiers dans le courant de l'année prochaine, ce qui ne me paraît guère possible. Il en a fini avec le premier livre qui contient le règne de Charles de Bourbon : il travaille maintenant au second et pense achever le troisième avant la fin de l'année, réservant les deux autres pour 1830. Mais je ne puis croire à tant d'activité, car pour réunir les matériaux, les mettre en ordre et les fondre dans le récit, il faut beaucoup de temps et de fatigue. Et d'ailleurs nous sommes, Gino et moi, si implacables

dans nos exigences, que j'admire la patience du brave homme qui devrait nous envoyer au diable. »

Il paraît donc avéré que Giordani n'a pu corriger que la moitié de l'histoire de Colletta, et, bien que je n'aie aucune donnée positive à cet égard, j'inclinerais à croire que ce travail de révision ne consistait qu'en de simples retouches faites d'une main délicate et qui sans altérer la vigueur du style de l'historien, devaient lui communiquer un peu de cette limpidité que l'on admire dans le panégyrique de Napoléon. Si d'ailleurs on compare aux cinq livres remaniés à Varramista, les cinq autres livres qui, de l'aveu de Giordani, n'ont été « revus » par personne, on n'aperçoit dans la rédaction des uns et des autres aucune différence sensible, et il faut admettre de deux choses l'une, — ou que le général avait en quelques mois perfectionné sa manière d'écrire au point de n'avoir plus besoin de ses amis, — ou que ceux-ci n'avaient pas apporté à son texte des changements substantiels. Il y a plus : en lisant cette belle préface malheureusement inachevée, qui fut trouvée dans les papiers de Colletta après sa mort, et où il indique avec tant de fermeté les devoirs de l'historien, on y trouve un passage célèbre qui figure dans tous les recueils de prose à l'usage de la jeunesse et où il est facile de reconnaître « la griffe du lion ». Nous pouvons en conséquence laisser de côté des imputations évidemment inexactes, et sans insister davantage sur un incident honorable pour toutes les parties en cause, nous allons procéder rapidement à l'examen de la belle histoire du royaume de Naples.

L'ouvrage, ainsi qu'on l'a déjà vu dans la lettre de Giordani, est divisé en dix livres, cinq pour le XVIII[e] siècle, cinq pour le premier quart du XIX[e], et dans un chapitre qui sert d'introduction, l'auteur résume l'histoire des provinces napolitaines durant cette période qui commence avec la conquête des Normands et s'achève à l'avènement de don Carlos de Bourbon. Longtemps soumise au joug de l'Espagne, l'Italie méridionale, où le roi Victor-Emmanuel a trouvé naguère matière à tant de réformes, était arrivée en 1734 au dernier degré de l'avilissement et de la misère. Dans ce pays infortuné, régi par onze législations différentes, on

comptait pour quatre millions d'habitants plus de cent vingt mille prêtres, moines ou religieuses possédant les deux tiers d'un territoire sur lequel trente mille voleurs exerçaient paisiblement leur industrie, et Colletta termine son chapitre préliminaire par ces quelques lignes qui en contiennent toute la substance :

«... A Naples, les richesses du clergé étaient immenses ; mais le peuple, bien que plus attaché peut-être qu'autrefois à la religion de ses pères, affichait ouvertement son mépris pour les ministres du culte et le Souverain-Pontife ; la féodalité était aussi florissante qu'au moyen âge, la noblesse dépourvue d'éducation, l'armée en partie recrutée dans les bagnes, l'administration oppressive et arriérée. Le désarroi des finances était au comble, car les recettes diminuaient de jour en jour ; la législation était un chaos, les légistes étaient nombreux, intrigants et corrompus, la populace esclave de mille préjugés, maudissait son gouvernement et en réclamait un autre quel qu'il fût... »

Telle était la situation lorsque l'infant Don Carlos débarqua dans son futur royaume entouré d'un brillant essaim de courtisans parmi lesquels se dissimulait modestement un jurisconsulte toscan destiné à une grande renommée, Bernardo Tanucci. Colletta décrit brièvement, mais avec une extrême précision, les opérations militaires, non sans mêler à son récit des « exploits » de Montemar, des réflexions ironiques fort à leur place dans la bouche d'un vétéran de Napoléon, et il s'empresse de revenir à un sujet plus important à ses yeux, celui des réformes intérieures. Les améliorations apportées dans l'administration de la justice furent en réalité peu de chose, mais Don Carlos releva le commerce par d'heureuses mesures, et attaqua les abus dans l'ordre religieux avec une décision que n'ont égalée de nos jours ni les Cavour ni les Ricasoli. Ce prince qu'on vit chanter au chœur en habit de chanoine, servir la messe, et laver les pieds des pauvres, dans l'église des Pellegrini, proposa au pape un projet de concordat que Rome ne sanctionnerait certainement pas aujourd'hui, qu'elle accepta pourtant alors après mille protestations et dont le gouvernement élargit encore les clauses dans l'exécution. En vertu de cet

acte, le nombre des prêtres fut réduit de moitié, le droit d'asile restreint, la juridiction laïque établie partout; les bulles pontificales ne devaient circuler qu'avec l'autorisation royale, les donations au clergé et la construction de nouvelles églises étaient interdites, et les propriétés ecclésiastiques soumises à l'impôt bien qu'avec un traitement de faveur. Ces excellentes réformes portèrent bientôt leurs fruits, mais Colletta tout en rendant justice aux bonnes intentions du roi et de son ministre, n'en dit pas moins toute la vérité sur ces deux hommes qui, fort ignorants l'un et l'autre en économie politique, obéissaient à l'impulsion du simple bon sens soutenu par une volonté énergique. Il y avait tant à restaurer dans ce royaume, qu'un ministre intègre trouvait à chaque instant l'occasion de faire le bien sans avoir besoin de la chercher, — et rien qu'en mettant un terme au pillage scandaleux des employés du fisc, Tanucci arriva en soulageant le peuple à tripler le revenu de l'Etat. Interrompue pendant la guerre de 1744, cette renaissance des provinces napolitaines prit un développement nouveau durant les onze dernières années du règne de Charles, et à la fin de son premier livre, après nous avoir conté les atteintes portées par Tanucci à la féodalité, laquelle ne reçut le dernier coup de grâce qu'en 1810, Colletta nous expose en homme compétent les progrès accomplis sous ce règne par le commerce et les beaux-arts, et signale l'impulsion donnée aux travaux publics. Il y a toutefois une ombre à ce tableau: l'instruction publique était négligée, et dans les couches inférieures de cette populace restée en dehors de ce courant civilisateur qui entraînait la bourgeoisie, les bourreaux de 1799 recruteront de hideux auxiliaires. Don Carlos quitta l'Italie en 1759 pour aller régner en Espagne sous le nom de Charles III, et pendant les vingt années qui suivirent, ce fut Tanucci qui gouverna sans contrôle comme tuteur de Ferdinand IV. Mais le bien qui s'opère sous le régime absolu est toujours entravé par mille obstacles et lorsque ce ministre ennemi de la féodalité eut quitté le pouvoir, le dixième tout au plus des communes grandes ou petites avait pu être complétement affranchi. L'heure du réveil allait sonner pourtant, et les folies de la reine Caroline

précipitèrent encore l'inévitable dénoûment. Dans son récit de la révolution napolitaine, l'auteur avait à lutter contre un redoutable émule. Mais Vincenzo Coco, dans son admirable *Essai*, étudie surtout le côté moral des événements, tandis, que Colletta tenant d'une main implacable le burin de l'histoire, expose avec une précision douloureuse les péripéties de cette guerre atroce où la monarchie aux abois s'alliait à d'impurs assassins. L'horrible réaction qui fut la conséquence nécessaire du triomphe des hordes calabraises, acheva de briser les liens qui pouvaient subsister encore entre le peuple napolitain et la dynastie des Bourbons, et les principes de la France nouvelle glorifiés sur des centaines d'échafauds allaient désormais s'implanter pour jamais sur cette terre qui, pendant un demi-siècle encore, devait s'abreuver du sang de ses plus nobles enfants.

C'est par le récit de l'invasion française de 1806 que débute la seconde partie de l'ouvrage de Colletta, drame pathétique dans lequel il joua lui-même un rôle actif jusqu'en 1821, et qui n'est arrivé à sa conclusion qu'en 1860. Partisan convaincu des idées nouvelles, l'historien n'en conserve pas moins tout son sang-froid en parlant d'hommes qui avaient toute sa sympathie, et il juge sévèrement l'administration de Joseph, ce roi bienveillant et prodigue, qui, sur les quatre-vingts millions de son budget, en prélevait dix pour ses menus plaisirs. Sous Murat les choses changèrent, et les provinces napolitaines durent à ce héros au grand cœur et à la tête légère, trois immenses bienfaits : il organisa les finances, introduisit les Codes français dans ses États, et détruisit le brigandage. Il créa une armée qui figura honorablement sur tous les champs de bataille de l'Europe et lorsqu'il tomba en 1815 sous les balles de ses anciens soldats, son œuvre lui survécut en partie et conserva dans le royaume des germes féconds qui se développèrent cinquante ans plus tard. Au retour des Bourbons, on ne tarda pourtant point à voir que les meilleurs lois peuvent être annulées dans l'exécution ; lorsque ces hommes ineptes, qu'on nommait *fedeloni*, pour les distinguer des fonctionnaires de Murat, eurent repris la direction des affaires, tous les ressorts de la machine sociale commencè-

rent à fléchir, et le brigandage ne prospéra guère moins que sous l'ancien régime. On sait que le mécontentement public se fit jour par la secousse de 1820. Colletta parle sans enthousiasme de cette tentative inconsidérée qui ne pouvait aboutir qu'à la ruine du pays, et l'attitude trop réservée qu'il garda pendant les événements lui fut imputée à crime. De légères erreurs de fait qui se sont glissées dans son histoire furent aigrement relevées et le général Pepe alla jusqu'à dire que ce livre n'était « qu'un *elegante cumulo di menzogne* ». Justice est faite aujourd'hui de toutes ces exagérations ; Colletta fut au nombre des exilés de 1821, et ses sentiments patriotiques se retrouvent dans les dernières pages du livre dixième, pages empreintes d'une austère tristesse. Le vieux proscrit n'entrevoit dans l'avenir en compensation de mille effrayantes éventualités qu'une seule chance de salut, l'intervention d'un homme au bras puissant, qui, guidé par son propre intérêt, « tirera l'Italie de son abjection, fût-ce en dépit d'elle-même. » Colletta n'a rien de commun avec ces écrivains-courtisans qui se plaisent à caresser aux dépens de la vérité et du bon sens ce sentiment d'incurable vanité nationale qui subsiste à l'état latent chez tous les peuples du monde, et dans son livre pareil au miroir magique du Tasse, l'Italie s'est regardée et a rougi d'elle-même. Elle s'est bien relevée depuis; mais sa transformation encore incomplète elle la doit aux conseils et à l'initiative de ces nobles penseurs qui, dédaigneux d'une popularité passagère, s'en sont remis à la postérité et à ses arrêts suprêmes qui ne sont proclamés que sur la poussière des tombeaux.

Si la *Storia del reame di Napoli* est une œuvre classique, si Colletta est sans contredit le plus grand historien de l'Italie contemporaine, il mourut avant la publication de son livre et, — sans peut-être avoir conscience de sa gloire future, — il fut témoin des succès d'un autre écrivain qui, avec moins de talent, sut pourtant traiter un plus vaste sujet. Général au service du souverain de Travancore, puis gouverneur d'un prince et connu par sa belle traduction du *Paradis perdu*, Lazzaro Papi durant son séjour à la cour de Lucques, entreprit d'écrire en dix-huit livres, sous le titre

de *Comentarii della Rivoluzione Francese*, l'histoire de l'Europe, depuis la mort de Louis XVI jusqu'à la seconde abdication de Napoléon. Narrateur éclairé et judicieux, modéré d'ailleurs par caractère et dépourvu de préjugés, il avait sur M. Thiers un immense avantage, celui d'observer les événements du dehors sans se préoccuper d'accommoder son récit au gré d'un parti quelconque, tandis que notre célèbre compatriote a écrit son ouvrage à un point de vue systématique, au risque d'entasser contradictions sur contradictions. L'auteur des *Comentarii* n'est point un libéral, mais son impartialité n'en apparaît qu'avec plus d'éclat lorsque nous voyons ce royaliste convaincu déclarer en frémissant, mais de la façon la plus nette que l'énergie farouche des hommes de la Montagne sauva et pouvait seule sauver la France envahie. Il distingue et décrit avec sagacité toutes les phases de cette sanglante et glorieuse époque et, en outre du manque de proportion qu'on remarque entre les diverses parties de son livre, — le seul reproche qu'on puisse lui adresser, c'est de se borner trop souvent à des aperçus généraux en négligeant des détails qui ont leur prix. Cette observation s'applique particulièrement à la seconde partie des *Comentarii* qui renferme l'histoire du Consulat et de l'Empire, et l'on voit trop que Papi n'a point eu à sa disposition comme M. Thiers les carnets de Napoléon. Ses chiffres sont souvent inexacts, ses récits de batailles excessivement sommaires ; il ne consacre qu'une page à la fameuse journée de Hohenlinden ; il expose confusément et en peu de mots l'immortelle campagne de France en 1814 et s'embrouille complétement dans les péripéties de la bataille de Waterloo. Comme historien militaire, il est donc tout à fait insuffisant, mais il connaît les hommes et les juge avec profondeur, et parmi ses portraits souvent admirables, on en peut citer un qui est digne de Tacite, celui de Bonaparte. Papi avait beaucoup étudié les classiques latins, et il leur emprunte des épigraphes heureusement choisies, celle-ci par exemple, qui est en tête du premier livre de *Commentaires : Avidè ruendo in libertatem, in servitutem delapsi sunt,* et cette autre qui précède l'exposition de l'épisode des Cent-Jours :

Non modo imperium quo fuerat insolenter usus, sed etiam libertatem quam cæteris ademerat perdidit. Elevé à l'école des anciens, Papi, dans son style limpide, a gardé quelque chose de la noble simplicité latine, et comme historien de Napoléon, il déploie tour à tour tant de vigueur et de pénétration, que je suis tenté de me faire l'interprète de la postérité et de le peindre en un mot en disant : c'est un précurseur de Lanfrey.

LIVRE TROISIÈME

CHAPITRE PREMIER.

De la poésie. Grossi : — *Novelle : La Fuggitiva.* — *Ildegonda.* — *Ulrico e Lida.* — *I Lombardi alla prima crociata.* — Bertolotti : *Il Redentore.* — Costa : *Il Colombo.* — Niccolini et M. Tommaseo.

C'est dans notre livre précédent, à la suite des chapitres consacrés à Manzoni et à Leopardi que l'analyse des œuvres poétiques de Grossi eût dû trouver sa place ; mais il y aurait eu quelque cruauté à faire asseoir le doux auteur des *Lombardi* entre ces deux géants, et il nous a paru convenable de violenter ici en sa faveur l'inflexible chronologie. Ce poète ne saurait en effet se perdre dans la foule, car il a été créateur bien que dans une mesure restreinte, et sans parler de sa *Prineide*, — épopée satyrique dont l'appréciation nous échappe puisque nous ne nous occupons dans cette histoire que du *volgare illustre*, — il a sinon inventé, du moins agrandi le genre de la *Nouvelle* en vers. Son coup d'essai *la Fuggitiva*, remonte à l'année 1817. A cette époque le souvenir des revers qui marquèrent les dernières années de l'Empire était encore présent à tous les esprits, et le poète ajouta un épisode à la funeste campagne de Russie. Sœur d'un officier du prince Eugène, violemment éprise d'un autre officier nommé Terigi, notre *fugitive* anonyme abandonne la maison paternelle au commencement de la

guerre de 1812, et déguisée en homme, accompagne son frère et son amant jusqu'aux champs funèbres de la Moskowa, où ils périssent tous les deux. Enveloppée dans les désastres de cette retraite dont l'auteur nous trace un tableau des plus navrants, elle va succomber elle-même au fond d'un hôpital, d'où elle envoie à sa mère le récit de ses malheurs. Cette *Nouvelle*, dont la donnée est invraisemblable, atteste une grande facilité d'exposition et une véritable vocation de poète élégiaque en même temps qu'une remarquable impuissance à fondre l'idéal avec la réalité. Les héroïnes de Grossi s'enflamment immédiatement et meurent presque toutes d'un amour mal digéré. Sa *Fugitive* s'appellera tour à tour Ildegonda, Beatrice, Giselda ou Lida et sera constamment une fille mal élevée aux allures à la fois gauches et hardies, une pensionnaire doublée d'une amazone. Déjà fort visible dans cette première composition, si courte pourtant, l'inexpérience du poète apparut plus évidente encore dans sa seconde *Nouvelle* qu'on peut à vrai dire considérer comme un poëme en quatre chants. Ildegonda est une victime de l'autorité paternelle, une infortunée qu'on veut enfermer dans un couvent pour s'emparer des biens immenses dont elle a récemment hérité. Mais en face de Rolando, ce père bourreau qui, lui-même, est le jouet d'un fils sans entrailles, il y a un vaillant jeune homme qui luttera pour celle qu'il aime jusqu'au moment où ses adversaires se seront débarrassés de lui au moyen de déloyales embûches. En dehors du premier chant plein de mouvement et de bruit, il n'y a dans ce poëme qu'une seule situation, laquelle se prolonge durant les trois dernières parties de l'ouvrage et que Manzoni a empruntée plus tard à son ami pour en faire un des plus dramatiques épisodes des *Fiancés : la Monaca di Monza*. Dans ce duel inégal entre cette froide et cruelle abbesse et la malheureuse Ildegonda, obstinée jusqu'à la fureur en sa légitime résistance, Grossi trouvait un de ces sujets lugubres et poignants auxquels se plaisait son imagination attristée, et il raconte en 1500 vers, mais avec un talent supérieur, cette longue agonie dont l'émouvante conclusion lui valut le titre qu'il s'attacha depuis à justifier de : « poète des vierges mourantes. »

Entre cet ouvrage et *Ulrico e Lida, Nouvelle* en six chants par laquelle Grossi fit ses adieux à la poésie, plusieurs années s'écoulèrent, et cette composition qu'il publia dans la force de l'âge et du talent, nous attire par les mêmes qualités et nous repousse par les mêmes défauts. Jamais, peut-être, le style du poète n'avait atteint à ce degré de perfection, jamais le brillant écrivain n'avait étalé à nos yeux une plus éblouissante série de paysages, mais jamais non plus, il ne s'était montré aussi radicalement incapable de concevoir un plan raisonnable et de grouper un certain nombre d'idées originales. Il semble qu'avant de transformer Apollon en notaire et de couper les ailes de Pégase, il ait voulu nous donner le résumé de ses œuvres précédentes et reproduire sous un déguisement incomplet des scènes admirées dans *Ildegonda* et dans *Marco Visconti*. Le public, déjà un peu las de tant d'histoires funèbres, témoigna brutalement de sa mauvaise humeur, il détourna les yeux de tant de passages ravissants qui demandaient grâce pour Ulrico et Lida, et le poète découragé et ulcéré se retira de la lice où il avait triomphé pendant vingt ans.

Mais, longtemps avant de mettre la main à cette malencontreuse *Nouvelle*, Grossi enivré par le succès *d'Ildegonda* avait osé davantage, et, pendant que son ami Manzoni traçait l'esquisse de son fameux roman, il publiait sous le titre modeste d'*Épisode*, un poème épique en quinze chants : *I Lombardi alla prima crociata.* La conception de cet ouvrage est défectueuse et le sujet est médiocrement intéressant. Les personnages historiques n'apparaissent en effet qu'incidemment dans le récit, et, tandis que Tancrède, Boémond et le pieux « Goffredo » défilent devant nous à l'état de silhouettes indécises, le poète réclame notre attention pour la famille d'Arvino, chef des croisés de Lombardie. Cette famille se compose par moitié de saints et de scélérats. Pagano a tenté de tuer son frère Arvino, il a enlevé sa belle-sœur Viclinda, et nous le trouvons au commencement du premier chant occupé à pleurer ses péchés dans une retraite sauvage. Viclinda, échappée comme par miracle aux mains de ce coquin, a fait vœu d'envoyer à Jérusalem sa fille Giselda, et celle-ci s'achemine vers l'Orient

en compagnie de son père Arvino et de ses frères Gulfiero, et Reginaldo; mais ce dernier marche sur les traces de Pagano, et plus coupable que lui, il mourra dans l'impénitence finale en combattant contre les chrétiens.

Le premier chant s'ouvre par une fort belle description. L'armée lombarde qui s'avance dans un pittoresque désordre à travers les campagnes accidentées de la Syrie, s'engage bientôt dans une voie sans issue, et les premières colonnes pressées de front et sur leur flanc droit par une muraille à pic, tandis qu'à leur gauche mugissent les ondes d'un torrent, tourbillonnent sur elles-mêmes, refoulées qu'elles sont par les derniers arrivants; Giselda est sur le point de périr, et Gulfiero ne la préserve du trépas qu'en se sacrifiant pour elle: emporté par les flots du torrent, jeté à demi-mort sur la plage, il est rappelé à la vie par les soins d'un pieux solitaire qui le reçoit dans sa cellule. On comprend que le solitaire n'est autre que Pagano qui, sans se nommer à son neveu, se fait conter par lui l'origine et les premiers incidents de la croisade. Cette éloquente narration remplit deux chants entiers, et ce n'est qu'après avoir ainsi payé largement son écot, que Gulfiero peut regagner le camp devant Antioche. Durant son absence, Giselda a été enlevée par un parti ennemi, et digne sœur de Reginaldo, elle s'éprendra d'un bel infidèle et s'enfuira avec lui lorsque la ville tombera au pouvoir des croisés. Mais le véritable héros de cette histoire, c'est Pagano. Ce solitaire qui semblait mort au monde, a senti se ranimer ses instincts guerriers; il endosse la cuirasse avec l'approbation de Pierre l'ermite, et, se joignant à la vaillante troupe de Tancrède, il étonnera tout l'Orient par ses prouesses. C'est lui qui prend Antioche, et il « fendra jusqu'aux dents » des centaines de Musulmans dans la grande bataille livrée aux soldats de la Perse. A partir de ce moment, son rôle change, et il n'aura plus qu'une seule pensée en tête: ramener au bercail Gilda, la brebis égarée. Déjà dans les rues d'Antioche il l'a arrachée au jeune Saladin, mais à peine de retour sous la tente d'Arvino, elle s'enfuie pour rejoindre son amant, et Pagano quittera tout pour se mettre en quête de la belle fugitive. Il la retrouve

enfin au moment le plus opportun : Saladin vient d'expirer, et Giselda, sans appui désormais, se désole auprès de son cadavre. Le vieux paladin ne conduira du reste sa nièce sous les murs de Jérusalem que pour la voir expirer de soif et de fatigue et Viclinda arrivera juste à point pour assister aux funérailles de Giselda. Mais à quelque chose malheur est bon : toute la famille étant groupée autour de ce cercueil, Pagano en profitera, pour se réconcilier avec des parents qu'il a si gravement offensés ; et son pardon obtenu, il succombera glorieusement à ses blessures peu de jours après la conquête de la ville sainte, au bruit des fanfares de victoire.

On aurait fort à faire, si l'on voulait énumérer une à une toutes les beautés de ce poème ; c'est une œuvre savante où l'auteur, profondément pénétré de son sujet et suivant l'histoire pas à pas, dégage avec une minutieuse et patiente érudition tous les éléments qui constituaient cette foule confuse des croisés dans les rangs desquels on comptait deux pèlerins pour un combattant. Ses vastes paysages orientaux sont colorés comme un tableau de Decamp, et sa description de la ville d'Antioche a été surpassée à peine par celle que M. Renan insérait naguère dans son livre des *Apôtres*. Il y a en outre dans les *Lombardi* une « famine » et une « sécheresse » qui ne laissent rien à désirer, et la peinture de ces fléaux pourrait faire envie à nos plus vigoureux réalistes ; mais ces parties excellentes ne sont pas rattachées par un lien assez solide, et les modestes personnages créés par l'imagination trop peu féconde de l'auteur sont loin d'avoir le relief puissant des héros de l'Arioste et du Tasse ; les incidents de ce long drame se succèdent un peu au hasard, et l'on ne remarque aucun souci de la vraisemblance dans l'enchaînement des causes et des effets. L'enlèvement de Giselda, les circonstances dans lesquelles elle s'éprend de Saladin, et celles de l'abjuration de Reginaldo, sont des impossibilités morales sur lesquelles il n'y a pas lieu d'insister, et l'agonie de Pagano est tellement prolongée, ce moribond prend si souvent la parole après ses innombrables syncopes, qu'on se rappelle malgré soi l'observation si sensée de Sancho Panza : « Pour un homme blessé à mort, Basilio parle, ma foi, bien à son aise ! » Ce

poème, où l'amour tient si peu de place, est en somme une histoire sans conclusion en tête de laquelle Grossi eût pu inscrire à bon droit la célèbre épigraphe : *Scribitur ad narrandum.* On se laisse en effet doucement aller au courant de ce style limpide, on n'est pas pressé d'arriver, et c'est fort heureux... car on n'arrive pas. *I Lombardi* sont comme une première épreuve de Marco Visconti : la seconde est préférable sans doute, mais il ne faut pas oublier qu'entre les deux avait paru le livre des *Fiancés*. Grossi a néanmoins un double mérite dont il faut lui tenir compte : il a imité sagement son immortel ami, il lui a même une fois servi de précurseur, et c'en est assez pour que la postérité associe à jamais leurs deux noms.

En écrivant ses *Lombardi*, où la vérité historique est embellie mais sans subir de trop profondes altérations, Grossi ouvrait une voie facile où il ne tarda pas à être suivi par le Piémontais Bertolotti, dont le *Salvatore* n'est autre chose que l'Évangile versifié. La vie du Christ est un thème poétique des plus riches et qui, longtemps avant Klopstock, avait été traité non sans talent par Sanazzaro et par l'auteur d'un poème en *ottava rima* sur la Passion, ouvrage qui, attribué successivement à Boccaccio et à Cicerchia pourrait bien être de Bernardo Pulci. Bertolotti n'a point l'imagination surabondante et mal réglée de Sanazzaro, ni la candeur naïve du Toscan anonyme, mais il a dépouillé avec succès les archives chrétiennes et il est allé jusqu'en Abyssinie chercher le curieux épisode d'*Efora*, tandis qu'il tirait des vrais évangiles les intéressants récits des chants v, vi et vii. Il trace du reste, dès ses premiers vers, le plan de son ouvrage :

Del Redentor, del Placator, del Santo
La diva istoria è ne' Vangeli. Ad essi,
Limpida sempre e non manchevol fonte,
Io l'attingo. . . . .
. . . . A me sol basta
Che il suon de' carmi onde l'eterne geste
Con nuovi itali modi all' eco insegno,
Qual su rogo che langue aura improvvisa,
Ravvivi in qualche sen fiamma di puro
Amor verso il divin dolce maestro....

On demandera peut-être ce que le poète entend par ces *nuovi itali modi :* je n'y vois pour ma part qu'une simple allusion au vers *sciolto* qu'il a substitué à l'*ottava rima* employée par le Tasse et l'Arioste dans leurs grands poèmes. Mais le Tasse lui-même en écrivant son *Mondo creato*, Caro, Monti et Pindemonte, dans leurs traductions des trois plus fameuses épopées antiques, avaient, comme Bertolotti, renoncé à l'*Ottava*, et cette prétendue innovation ne doit pas, en conséquence, être attribuée à l'auteur du *Redentore*; mais ce qu'on ne peut refuser à ce dernier, c'est le mérite de la difficulté vaincue. Les poètes qui ont réussi à manier le vers *sciolto* sont, en effet, assez rares, et Bertolotti se montre en plus d'un passage digne de figurer dans ce groupe d'élite. Ce qui manque à son ouvrage, ce n'est ni le souffle religieux, ni l'élégance du style, c'est ce tact accompli, cette sûreté de goût qui sont l'apanage des génies complets. C'est ainsi qu'en plus d'un endroit la double nature du Christ est indiquée d'une manière insuffisante, et si l'on s'est égayé du « charmant jeune homme, » de M. Renan, on ne saurait approuver dans le *Redentore* les qualifications de « logicien puissant » et de « héros souffrant, » ni cette exubérance de langage qui, — après que le poète nous a dépeint le fils de la Vierge endormi sur un lit de joncs arrachés aux marais, — lui fait ajouter cet inutile complément :

Che fu rifiuto delle mandre al pasto...

Il abuse également de la facilité qui s'offrait à lui d'intercaler dans son texte des hymnes d'église, et tout en admirant sa belle traduction des vers de Prudence, on doit regarder comme de véritables hors-d'œuvre son *Gloria* et son *Pange lingua*. Mais ce sont là des taches légères qui, avec un certain nombre « de termes impropres et de tours vicieux, » se perdent au sein de ces douze chants, lesquels composent un livre intéressant et solide où l'on trouve, à défaut d'imagination, un vaste savoir théologique et des vers excellents.

Bertolotti est un Grossi moins pathétique, mais aussi

moins monotone que le Grossi milanais, et je serais assez disposé à ranger dans la même catégorie l'estimable auteur du *Colombo*. Les récits purement religieux sont médiocrement en honneur au temps où nous vivons, et ce fut plutôt au choix de son sujet qu'à son talent d'écrivain que le Génois Costa dut le succès qu'obtint son poème. Bien qu'un peu trop chargé de latinisme, le style de l'auteur est aussi souple que vigoureux ; sa faculté descriptive s'étend à l'homme aussi bien qu'à la nature morte, et le fragment de *Colomba*, qu'on cite le plus volontiers, contient une série de portraits dont on garantirait la vraisemblance, quoique toute vérification soit impossible. Voici comment Costa nous dépeint les personnages qui vont prononcer sur les projets de Colomb :

. . . . Altri chercuto
Ha il vertice del capo, ed al tallone
Fusa gli cade la zimarra, il macro
Corpo avvolgendo ; del color di morte
È dipinto nel volto, e gli occhi intorno
Gira pien di sospetto....

Ces quelques vers nous en disent autant que la meilleure toile espagnole sur ce que pouvait être, vu de l'extérieur, un inquisiteur castillan en 1492. Je doute pourtant que ce portrait vaille celui qu'il précède immédiatement :

. . . . Altri camuffa
La rasa fronte in monacal cocolla,
Rubicondo la guancia, e dalle nari
Sbuffante orgoglio, ad un sogghigno il labbro
Contragge amaramente, e irrequieto
Sullo scanno tentenna, e dé gran fianchi
E dell'epa la vasta agita mole....

Puis vient *l'arguto baccelliere* à la mine éveillée, puis enfin le grave docteur dont l'esprit appesanti semble flotter entre deux rêves :

. . . . Egli precinto
Da sacra infula il capo, e da fluente
Toga involuto grave s'abbandona
Nella sedia capace ; il guardo obliquo
È pien di sonno...

Ce talent consciencieux de Costa se retrouve dans un autre morceau également fort connu, la description de la boussole, et dans vingt passages tout aussi dignes d'attention ; mais si ce brillant poète a reçu le don de l'expression, celui de la conception ne lui a été départi que dans une proportion insuffisante, et son poème est un beau temple vide où l'on ne pénètre qu'avec respect, mais qu'on ne saurait quitter sans éprouver un secret sentiment de délivrance.

Bien moins fécond que les trois écrivains précédents, car la Muse n'a pu le visiter qu'à de rares intervalles durant sa laborieuse existence, le Dalmate Tommaseo a pourtant composé en un moment d'inspiration un chant qui ne périra point, celui qui est intitulé *l'Universo*. Dans ces strophes dont le quatrième vers retombe avec un doux murmure comme le jet d'eau qui va se briser en écumant au fond de la vasque de marbre, il y a un sentiment profond de cette harmonie universelle qui unit les êtres à travers l'espace, qui fait que les soupirs des cœurs aimants trouvent un écho à d'incommensurables distances, et l'élégie italienne nous rend avec un souffle plus puissant l'idée principale de la belle élégie de M. de Latouche :

Livid' acqua di stagno è bianco vello
Di neve : immondo fimo è fior gentile :
Polve è quel che di tue gote fa bello
Donna, l'aprile.

A côté de M. Tommaseo et pour opposer, à la fin de ce chapitre, un groupe de penseurs au groupe de « coloristes » qui nous a occupés d'abord, je placerai le Florentin Niccolini et je ferai une énumération rapide des *poesie varie* que le grand tragique a publiées dans l'intervalle de ses

triomphes dramatiques. Le recueil se compose en tout d'une quinzaine de pièces, parmi lesquelles il n'en est qu'une seule de quelque étendue : *la Pietà*. Ce poème en trois chants, écrit à l'occasion de la peste qui dépeupla Livourne en 1804, est une vigoureuse imitation de la *Bassvilliana*, et Foscolo y trouvait avec « le souffle de Dante, la volupté de la douleur. » C'était sans doute, un remarquable début pour un jeune homme de vingt-deux ans, mais on est bien forcé de signaler dans cette *Cantica* tous les défauts qui déparent celle de Monti, et c'est seulement au point de vue du style que nous pourrions établir un parallèle équitable entre les deux compositions. Niccolini s'éleva plus haut encore dans un autre chant ébauché sous l'Empire, et dont il ne nous a été malheureusement conservé que des fragments · c'était un poème intitulé *Cirno,* où il racontait les exploits de Napoléon, non sans frapper d'une juste réprobation certains actes du héros italien. Dans cette œuvre à laquelle il cessa de travailler en 1814, il restait le fidèle disciple de Monti, et *l'octave* suivante que j'emprunte à une description de bataille va nous montrer combien prédominait chez lui à cette époque l'influence des souvenirs classiques :

Marte sanguigno collo scudo tuona,
E ne fiammeggia il cielo ; ed i fumanti
Colli ai destrieri percote Bellona :
Essi volano ad Euro e a Noto innanti.
Fanno al carro del Dio crudel corona
L'ire, le insidie, le bestemmie, i pianti,
E la fama che accresce ogni periglio...
Madre non v'ha che non abbracci il figlio.

Sous la Restauration, et lorsque Napoléon se fut transformé en libéral, Niccolini se fit l'interprête de l'exilé dans une sanglante satire qu'il se contenta de réciter à ses amis, et qui n'a vu le jour qu'en 1865. On lira peut-être avec plaisir un court extrait de cette *Épitre à Marie-Louise :*

« Si dans ta poitrine ne bat point un cœur d'esclave, tu dois fondre en pleurs dans ta couche solitaire, ô toi, la

plus illustre ou la plus vile des créatures! Ah! si le souvenir de nos amours est complétement effacé de ta mémoire, puisse l'orgueil venir à ton aide à défaut de la tendresse... Quelle femme a jamais serré dans ses bras un plus glorieux mortel! Si j'expie sur ce lointain écueil, ma clémence envers ces lâches que mon bras humilia tant de fois, qu'importe! ici même je suis encore au-dessus de ces nains qui ont un trône pour piédestal. Ah! que les vents emportent les outrages dont ils me poursuivent au travers de l'Océan, et que le soleil refuse d'éclairer une telle infamie!.. »

Tel est le début de cette pièce dans laquelle Napoléon, qui n'est pour ainsi dire que le porte-voix du poète irrité, se charge de répéter au monde des imprécations contre l'Autriche et la Russie, et de touchantes invocations à l'Italie :

Questa cuna dei forti a dei gentili....

A mesure qu'on avance dans sa lecture, on cesse peu à peu d'apercevoir Napoléon, et vers la fin de la satire on n'a plus en face de soi que Niccolini armé d'un fouet vengeur.

En 1821, lors de l'occupation de Naples par les Autrichiens, le poète composa une autre satire dont il ne nous reste plus qu'un petit nombre de vers et qui, s'il en faut croire les mémoires de Marco Pieri, produisait un effet foudroyant lorsque l'auteur la déclamait lui-même. On reconnaît, en effet, la verve de Juvénal dans le court morceau qui nous est parvenu, et la *terzina* suivante qui est du nombre de celles que Pieri qualifie de *terribili*, flétrit avec une sorte de rage les mœurs amollies de la Toscane au temps de Fossombroni :

È in riva all'Arno codardia gentile :
Putte, altari, teatri ; e tutto è plebe,
E tiranno che serve in muto ovile.

Après avoir lu ces vers et ceux qu'il écrivit en 1847 contre les libéraux alliés à la théocratie, on est entièrement

édifié sur l'aptitude satirique de Niccolini dont les invectives ont quelque chose de « dantesque, » mais en lui aussi il y avait un poète lyrique, un rêveur délicat et facilement attendri qui, dans ces rares moments où sa patriotique surexcitation faisait place à la résignation et à l'apaisement, composa l'*Ode à la Vieillesse* et la douce élégie intitulée: *Il Pianto*. Le sujet de cette dernière pièce est des plus simples. Le poète a rencontré une belle femme qui pleurait en silence : immédiatement son imagination s'émeut, il se demande le mot de cette douloureuse énigme, et considérant sous toutes ses faces le fantôme décevant qu'on appelle bonheur, il touche d'une main légère aux blessures de l'amour et à celles de la vanité ; puis, faisant un retour sur lui-même, il gémit sur le néant de la gloire :

Gloria sognai ; dell' aquila
Io mi credei figliuolo :
Presso la rupe or giacciomi
Onde io tentava il volo....

Il Pianto et *La Vecchiezza* représentent tout le bagage lyrique de Niccolini, et ces deux compositions sont d'un ton si élevé qu'elles révélèrent dès leur apparition un émule possible de Leopardi et de Manzoni. Mais infidèle à son origine, l'arrière-neveu de Filicaia s'élança dans une autre carrière, et ceux qui ont pleuré et frémi aux représentations de *Foscarini* et de *Giovanni da Procida*, ne sauraient dire qu'il se soit fourvoyé.

CHAPITRE DEUXIÈME.

(Suite du même sujet). — Carrer et ses œuvres lyriques. — *Novelle.* — *Apologhi.* — Mamiani. — *Inni.* — *Idillj.* — *Canzoni.* — Autres poètes de cette époque : — Guadagnoli, — Carcano, — Betteloni, — Giuseppe Nicolini, — Baldacchini, — Multedo. — Mmes Bon-Brenzoni et Ferrucci.

Après avoir parlé de Grossi et de sa pléiade et avant d'aborder l'examen des œuvres de Giusti auquel sera consacré tout le prochain chapitre, nous devons présenter ici à nos lecteurs un essaim de poètes distingués en tête desquels figure le Vénitien Carrer qui, moins apprécié de son vivant que l'auteur d'*Ildegonda* et des *Lombardi*, me semble maintenant être en possession d'une plus solide et plus durable renommée. Génie facile, il s'exerça dans les genres les plus divers, mais c'est à un petit recueil de ballades qu'il dut sa réputation, et c'est là, en effet, qu'il a montré le plus de puissance et d'originalité. Parmi ces chants, il en est plusieurs qui sont autant de petits chefs-d'œuvre, mais nous n'en citerons que trois qui, à tort ou à raison, ont obtenu un succès plus populaire : *La Vendetta,* — *Il Sultano,* — *Il Cavallo d'Estremadura.*

Le début de *la Vendetta* a quelque chose de saisissant :

Là nel Castello, sovresso il lago,
Un infelice spirto dimora
Che ogni anno appare, dogliosa immago,
La notte stessa nella stess'ora,
La notte e l'ora che si morì.
Antica storia narra così.

Le poète semble raconter à regret cette horrible histoire, et à la fin de chaque couplet arrive en forme d'excuse le lugubre refrain : *Antica Storia narra cosi.* Le récit de ce drame mystérieux est complet en cinquante vers, et la belle victime dont nous avons entendu la douce voix mariée aux sons du luth nous apparaît à la dernière strophe à l'état de fantôme. Mais la vengeance a suivi de près le crime, et Carrer a recueilli ce sinistre dialogue :

Fin dove scese l'acuta punta ?
Fé tal richiesta Carlo al germano.
Nel cor al sozzo ribaldo è giunta,
Tanto che scossa n'ebbi la mano.
Ove la suora, ivi ei perì.
Antica storia narra cosi.

La pièce intitulée *Il Sultano* est une splendide *Orientale,* où l'auteur, après nous avoir retracé avec un pinceau magique les magnifiques paysages des rives du Bosphore, nous décrit les mœurs à la fois voluptueuses et féroces des sérails ottomans. Achmet est un des premiers parmi les maîtres du monde :

Signor di cento popoli,
Di cento belle sposo,
Tutto che il Tauro germina
E accoglie il Caspio ondoso
Tutto è vassallo a te...

Mais Achmet n'est point heureux ! ni les chants d'amour de ses belles captives, ni les respects de son peuple couché dans la poussière, ne peuvent rasséréner son âme dévorée de soucis. Au milieu d'une belle nuit d'été, il se lève plus sombre encore qu'à l'ordinaire, et suivi de son fidèle Omar, quitte son palais, traverse ses vastes jardins et, arrivé sur la lisière d'un bois solitaire, ordonne à l'esclave de l'attendre. Quelques instants s'écoulent, et Omar est tiré de ses rêveries par un cri déchirant qui semble partir du sein de la forêt ; il s'élance au risque d'attirer sur lui la colère de

son maître, et bientôt il l'aperçoit abîmé dans sa douleur et appuyé sur le marbre d'une tombe. Achmet tire son cimeterre et veut faire voler la tête d'Omar; puis soudain, saisi d'un irrésistible besoin d'épanchement, il laisse retomber son glaive et ouvre son cœur à l'humble esclave. Le fier sultan a aimé Zoraïde, il l'a tuée dans un accès de jalousie et il expie son crime par un désespoir sans trève. Cette confession est des plus pathétiques, mais le dénoûment de la ballade est plus émouvant encore. Omar ne peut vivre après avoir reçu une aussi redoutable confidence : « Tu sais tout, lui dit Achmet, mais pourquoi par tes larmes t'associer à la douleur de ton maître? C'est sur ta propre destinée qu'il faut pleurer » :

E sì parlando, il lucido
Acciar tragge, e nasconde
In petto al fedel arabo,
E il lascia tra le fronde
Esanime languir.

Dans le *Cavallo d'Estremadura*, il est question d'un coursier farouche que n'osent aborder les écuyers les plus intrépides. Six mois durant, un héraut parcourt l'Espagne offrant la main d'Isabelle, fille du roi, à quiconque parviendra à dompter le terrible animal, et un obscur plébéien s'offre seul pour affronter l'épreuve formidable devant laquelle tous ont reculé. Un jour lui suffit pour mener à bien son entreprise, et il rentre au palais dès le coucher du soleil maîtrisant de sa main de fer le monstre qui se débat en vain. Le peuple applaudit au vainqueur, mais le roi refuse d'exécuter sa promesse, et le jeune homme se retire en frémissant. Une année s'écoule, année de deuil pour Isabelle qui est sur le point d'épouser un puissant monarque. La cathédrale est ornée de guirlandes, l'archevêque est déjà à l'autel, le cortége royal se met en marche au bruit de cent trompettes, et Isabelle, pâle et tremblante, s'avance entre son père et son époux. Mais à peine a-t-elle touché le seuil qu'un trouble soudain pénètre dans tous les cœurs, l'orgue rend un sourd gémissement, les flambeaux s'étei-

gnent et le tonnerre gronde dans l'éloignement. Bientôt le couvercle d'une tombe se soulève au centre de l'église, et de cette ouverture béante s'élance un coursier sauvage que chacun reconnaît. Le peuple et les courtisans prennent la fuite, Isabelle seule reste immobile à sa place. Le cheval va se coucher devant elle comme pour l'inviter à se mettre en selle, la vierge confiante s'élance, ils sont bientôt hors de vue. Le roi vécut à peine une année au milieu des angoisses :

Non s'intese più novella
Dell'ignoto avventurier,
E nè manco d'Isabella
Che scomparve sul destrier.

Cette pièce, qui est égale en mérite aux plus belles légendes de Zorrilla, doit être lue dans l'original et ne saurait être traduite et surtout abrégée sans perdre les trois quarts de sa valeur. L'auteur y fait preuve d'une vocation toute spéciale pour la ballade, et quel que soit le talent qu'on remarque dans ses compositions d'un genre différent, on n'y retrouve plus la même spontanéité. Il y a pourtant encore des parties excellentes dans les deux nouvelles *Il Clotaldo* et l'*Omicidio*, et les *Odi amorose* sont pleines de sentiment. Ces trois séries de chants, auxquels on pourrait joindre quelques-unes des *Odi e Canzoni varie* et des *Odi satiriche*, des fragments élégiaques de la tragédie de Giulia Cappelletti et du drame de Bianca Cappello, constituent la portion originale des œuvres de Carrer, celle qui est de beaucoup préférable bien que la forme en soit peut-être plus négligée, et je me bornerai à de courtes indications sur ces chants assez nombreux où l'influence de tel ou tel écrivain ancien ou moderne se fait plus ou moins sentir. Dans les soixante sonnets par exemple, sonnets qui d'ailleurs sont presque tous fort beaux, on pense à Pétrarque plus encore qu'à son disciple : l'imitation est *très-réussie*, mais elle est visible. Les *Inni* renferment des tirades admirables et l'ensemble est des plus imposants, mais à ce style tendu, à ces longues phrases parfois obscures et pa-

reilles à des ténèbres sillonnées d'éclairs, on reconnaît la « touche » de Foscolo et l'on ferme le livre pour aller relire les *Sepolcri* et les *Grazie*. Les *Idillj* me semblent aussi manquer de naturel, et les *Sermoni* rappellent sans les égaler les attachantes épitres de Pindemonte. Cette partie du recueil, dans laquelle on eût bien fait d'insérer les *Odi satiche*, mériterait néanmoins ainsi que la section des *Apologhi* une étude spéciale, car l'auteur s'y montre sous un nouveau jour. Il y avait en lui à côté d'un poète délicat et passionné un homme des plus spirituels, et ses apologues aussi courts que ceux d'Arnault représentent autant de piquantes épigrammes. Carrer poussait même parfois l'abus de la verve jusqu'à la parodie, et l'on sait quel succès obtint son imitation burlesque de l'ode sur le *Cinque maggio*. C'est en somme un volume bien intéressant que celui de ses poésies, un volume qu'on peut ouvrir au hasard avec la certitude morale d'y trouver de nobles pensées exprimées presque toujours avec élégance, quelquefois avec génie, et si l'on songe que cet aimable Vénitien est mort à quarante-neuf ans, en laissant inachevées des compositions qui eussent mis le sceau à sa réputation, — on n'ose lui refuser ni un laurier si chèrement acheté, ni une place d'honneur sur les flancs du Parnasse italien.

La fantaisie et l'inspiration jouèrent un grand rôle dans la vie de Carrer; chez son rival M. Mamiani, c'est au contraire la réflexion qui est la faculté maîtresse. Doué d'aptitudes multiples, ce dernier a porté et porte encore trois masques différents : homme d'état, métaphysicien et poète, il n'a jamais concentré sur un point spécial l'effort de son génie, et cette universalité de talents qui lui vaut aujourd'hui tant d'applaudissements, lui nuira sans doute auprès de la postérité. Les critiques de l'avenir se demanderont incertains quelle était la véritable vocation de cet écrivain distingué, et s'ils procèdent par voie d'élimination, il est fort à craindre qu'ils ne commencent par effeuiller sa verdoyante couronne de poète. Artiste habile, vrai ciseleur littéraire, M. Mamiani est, en effet, dépourvu de cette verve entraînante qui fait les grands lyriques, et son enthousiasme de parti pris pourrait se comparer au jet d'une pompe gi-

gantesque, jet plus ou moins abondant que le jardinier dirige à son gré au moyen d'un robinet. L'auteur a voulu écrire des hymnes, des idylles, et même des *Canzoni*, et s'est tiré de sa gageure avec une admirable facilité : il ne manque absolument rien à son recueil, rien si ce n'est cette petite chose qui manquait également à la jument de Roland : la vie. La forme est parfaite d'ordinaire, les nobles tirades abondent, mais un souffle glacial a passé par dessus tout cela, et derrière cet échafaudage magnifique le lecteur croit toujours apercevoir M. Mamiani en habit noir, disant à demi-voix et avec son fin sourire : Ne soyez pas dupe ! On pourrait croire que dans sa jeunesse du moins, le poète a cédé aux écarts de son imagination; mais je ne suis pas bien sûr qu'il ait jamais été « jeune, » et je me vois en outre obligé de déclarer que les *Canzoni*, écrites avant 1830, sont les plus faibles de ses compositions, tandis que *La Villetta* et l'*Inno a san Giorgio* datent, l'une de 1831, l'autre de 1846. L'analyse de cette idylle et de cet hymne nous permettra d'indiquer le côté brillant et le côté défectueux du talent de M. Mamiani.

La Villetta n'est point une de ces compositions d'un seul jet, telles qu'on en trouve dans Théocrite, Virgile ou Chénier ; possédé du désir de faire quelque chose de neuf, l'auteur met en jeu toute sa puissance de poète et de métaphysicien pour symboliser dans un cadre gracieux l'union du réel et de l'idéal. Il nous transporte tout d'abord sur la plage enchanteresse de Messine, où nous apercevons une charmante petite villa à demi-cachée au sein d'un frais paysage, et non loin de laquelle le plus aimable des sylphes voltige sur les fleurs. Puis arrive l'ange Ituriel, divin protecteur des moissonneurs, et un dialogue s'engage entre ces deux êtres de raison qui vont jouer le rôle des bergers de Virgile. Cette conversation est des plus édifiantes, et l'ange, pour joindre la pratique à ses charitables théories, fait pleuvoir ses bienfaits sur les habitants de la petite chaumière dont il a été question plus haut. Dans ses deux portraits de l'ange et du sylphe, M. Mamiani a épuisé toutes les couleurs de sa palette, toutes les ressources de la plus souple des langues, et à ne considérer que les détails, on

ne saurait refuser à *la Villetta* la qualification de chef-d'œuvre; mais l'ensemble est peu de chose : les habitants de la chaumière, — qui seuls pourraient nous intéresser puisque seuls ils sont exposés aux coups de l'adversité, — n'apparaissent qu'un instant, et nous ne prenons pas grand plaisir à la causerie de deux personnages en dehors de l'humanité, et auxquels pourtant l'auteur est forcé de prêter un langage humain. Cette idylle est un des plus remarquables spécimens d'un genre artificiel et faux, et c'est par l'absence de naturel que péchent la plupart des pièces de cette catégorie.

L'Inno a san Giorgio, le morceau capital du recueil, est au contraire une œuvre achevée, mais en l'écrivant, l'auteur a fait, sans s'en douter, la critique de tous ses autres *Inni*. Dans les chants lyriques consacrés à sainte Gertrude, à sainte Rosalie ou à Dieu lui-même, M. Mamiani entremêle d'une manière fâcheuse la religion et la politique, il déguise ses saints et ses saintes sous un accoutrement qu'ils n'ont pas connu, et il leur prête des opinions qui, tout en scandalisant les dévots, n'ont pu d'autre part satisfaire les amis de la liberté. Mais dans son dernier hymne, le poète a tourné heureusement l'écueil qu'il n'avait pas su éviter jusque là, et infidèle au titre choisi par lui, il a composé en réalité un petit poème à propos de l'anniversaire de la glorieuse insurrection génoise de 1746. Après avoir débuté par une noble invocation aux mânes des héros liguriens du moyen âge, après avoir maudit les funèbres lauriers conquis à la Meloria, il arrive peu à peu aux jours d'abaissement, au châtiment douloureux de tant de guerres fratricides, puis il nous conte cette immortelle journée où sous les yeux des patriciens avilis et tremblants, le peuple génois repoussa de ses murs les hordes allemandes. M. Mamiani a des expressions virgiliennes pour peindre la mort de ce jeune plébéien qui donna le signal du soulèvement.

. . . . Cade, nè un solo
Gemito manda, e in sul morir, con gli occhi
Cerca il nido paterno, ed È soave

Per te, dice, finir, dolce mia Geno.... —
E compie il caro nome in Paradiso...

L'imagination de l'auteur s'échauffe à mesure qu'il avance dans l'exposition de ce beau mouvement populaire : sous sa plume, l'histoire d'il y a cent ans se transforme insensiblement, et il prévoit le jour où tous les Italiens se grouperont autour d'une seule bannière :

. . . . Appo ad un forte
Sceso d'Emmanuelli e d'Amidei. . . .

Nous voilà bien loin de saint Georges, qui apparaît tout juste assez pour que son nom ait droit de figurer dans le titre de cette pièce, qui clot si dignement le volume de M. Mamiani. Cet *Inno*, joint à quelques beaux sonnets, fera vivre tant de belles, mais froides compositions, auxquelles il ne manque rien qu'un peu de cette flamme qui doit brûler perpétuellement dans l'âme des poètes.

L'inspiration est l'élément essentiel de la vraie poésie, mais il y a l'inspiration de Dante et celle de Burchiello, et ce dernier dont on lit encore les sonnets burlesques a laissé une nombreuse descendance qui, par le spirituel Cesare Caporali, le joyeux Pananti et Antonio Guadagnoli, s'est continuée jusqu'à nos jours. Réduit dans sa jeunesse à un état voisin de l'indigence, bien que né patricien, Guadagnoli qui était doué d'un heureux caractère, s'habitua de bonne heure à considérer les choses de la vie par leur côté ridicule et la plupart de ses *componimenti giocondi* : *Il Naso*, *La Ciarla*, l'*Abito*, comme ces désopilantes préfaces en vers qu'il livrait à un éditeur d'almanachs, sont une suite non interrompue de plaisanteries de bon aloi, de gracieuses équivoques et de mots piquants, quoique assez inoffensifs pour ne pas lui avoir créé un seul ennemi. Mais ces jolis ouvrages ne sont pas susceptibles de traduction ; quelques-uns même, tels que *la Lingua di una donna*, ne sauraient être bien appréciés en dehors de l'Italie centrale, et Guadagnoli, poète « qui boit, lui aussi, dans son verre, » n'a été

réputé auteur classique et n'a joui de son immense popularité, que dans une toute petite région qui s'étend de Pérouse à Lucques et de Livourne à Pistoie. Nous regrettons pourtant de ne pouvoir lui consacrer une étude complète, car nous aurions aimé à relever dans ses satires les traits de mœurs et les charmantes saillies que ses admirateurs y découvrent en abondance, mais l'espace nous manque et nous parlerons moins longuement encore de plusieurs poètes inscrits après lui et qui appartiennent à une tout autre école.

C'est d'abord M. Carcano qui, dans ses poésies, se montre à nous tel que nous le verrons en étudiant ses romans. Il a chanté les beautés sublimes des Alpes, ainsi que les exploits des guerriers italiens durant les dernières guerres, et ses *Canzoni* sont trop dépourvues de vigueur et d'enthousiasme. En vers comme en prose, il est généralement au-dessous de lui-même dans les sujets solennels; sa longue nouvelle *Ida della Torre* est réellement ennuyeuse, et ce qui me plaît davantage dans le recueil de l'écrivain milanais, ce sont les *Romanze domestiche*, où, avec sa sensibilité ordinaire, il nous peint tour à tour le charme de la jeune fille, le bonheur de l'épouse, le dévouement de la jeune mère. Mais il y a quelque chose d'un peu monotone dans l'inspiration qui a présidé à la production de cette série d'élégies; là où l'auteur cesse d'être attendrissant, il tombe dans la banalité, et parmi ses compositions en vers je donnerais volontiers la préférence à sa belle traduction de Shakespeare et à ses tragédies.

Il y avait autrement de verve poétique et de sentiment élégiaque dans un autre Lombard, mort prématurément, Cesare Betteloni. Cet écrivain, trop peu apprécié en Italie, est surtout connu par son poème intitulé : *Il Lago di Garda*, remarquable ouvrage descriptif qu'il mettait lui-même au-dessus de tous ses précédents écrits :

Nè forse col mio cenere disperso
Andrà spero quel canto, azzurro lago,
A me di si ridenti estro fecondo...

Il se trompait pourtant sur sa véritable vocation ; c'était un génie essentiellement lyrique, et il a écrit d'admirables sonnets où l'on retrouve comme un écho de l'immense désespoir de Leopardi. Je citerai entre autres celui qui commence ainsi :

Mentr' io talor di fida lampa accesa...,

les deux sonnets intitulés *sul viaggio per la ferrovia*, où le cri de la passion est rendu avec un accent déchirant, et la pièce qui débute par ces vers :

Promisi all' ombre mormoranti e all' onde
Del tuo verde di Garda ospite eliso
Più soli estivi seppellir...

Ces sonnets auxquels on en pourrait ajouter une quinzaine d'autres presque aussi beaux, et le poème sur le lac de Garda, formeraient un recueil choisi des œuvres de ce poète infortuné, qui, s'il eût vécu, serait aujourd'hui au nombre des plus grands.

A côté de Betteloni il faut assigner une place à Giuseppe Nicolini de Brescia, pour sa *Coltivazione dei cedri*. Ce poème, écrit avec élégance, renferme de beaux épisodes, tels que celui de la retraite de Moscou, et bien qu'il soit fort inférieur au *Lago di Garda* on peut dire que c'est l'œuvre d'un excellent disciple de Spolverini.

Dans ses autres compositions, empreintes en général d'un caractère mélancolique, Nicolini a imité Byron dont il a écrit la vie et qui a exercé une grande influence sur la plupart des poètes italiens de ce temps. Fort sensible dans les chants lyriques de Carrer, elle se montre plus à découvert encore dans les poésies de M. Saverio Baldacchini, qui a dû, comme Sestini, sa réputation à un seul ouvrage; mais la nouvelle intitulée *Claudio Vannini* est loin d'égaler en valeur littéraire la touchante légende de *la Pia*. C'est un vilain personnage que Vannini, et la confession qu'il nous fait des égarements de sa jeunesse est de nature à inspirer l'horreur et le dégoût bien plutôt que la pitié. Il est de cer-

tains péchés que le remords n'expie jamais suffisamment aux yeux du public, et dont il ne faut parler à personne lorsqu'on a été assez infâme pour les commettre. Le lecteur ne peut s'intéresser à ce pénitent qui fut un bourreau, et le vice fondamental du sujet n'est qu'incomplétement racheté par la beauté des vers et l'émotion poignante qui règne dans certains passages de ce lugubre récit. Je n'entreprendrai pas d'en donner l'analyse, et après avoir nommé en passant M. Revere, auteur de quelques beaux sonnets, j'arrive à notre demi-compatriote, M. Multedo. Né en Corse, île jadis italienne et qui le redeviendra, il faut l'espérer, ce remarquable écrivain a été dès sa jeunesse le courtisan du malheur, et pendant le long règne de Louis-Philippe il a chanté sans interruption la gloire ou l'infortune de la famille Bonaparte. Nature généreuse ouverte à tous les nobles sentiments, il ne sépara jamais le culte de la gloire de celui de la liberté, et dans son ode sur le *Chiostro di san Spirito*, il nous montre rangées autour du cercueil d'un Bonaparte, — Napoléon mort à Rimini, — les ombres des vieux républicains :

> Passeggiar l'Orgagna e Dante,
> Farinata e Pier Capponi...,

et il consacre une strophe entière à l'immortel Ferrucci, dont, hélas ! on chercherait vainement la cendre sous les dalles de Santa-Croce. Les espérances que donnait ce brillant début d'un jeune homme de vingt-trois ans ont été confirmées par des œuvres supérieures, et l'*Apoteosi* est une des plus belles odes italiennes qui aient été écrites depuis le *Cinque maggio*. Aucun poète, sauf Manzoni, n'a rendu avec plus de force le contraste entre l'apogée et le déclin de la fortune de Napoléon, et si la fidélité du cœur jointe au talent trouvait ici-bas sa récompense, la dynastie du deux décembre se fût montrée plus généreuse envers son panégyriste « de la veille. » Après l'avènement de Napoléon III, M. Multedo a continué à composer des chants politiques, mais ils n'ont point accru sa réputation, car la

pensée qui les lui dictait n'est point à la hauteur de celle qui lui inspirait ses premiers vers.

A la suite de tous ces bons poètes, dont il m'eût été facile d'allonger la liste[1], si je ne m'étais fait une loi de m'en tenir partout à l'indispensable, c'est pour moi un devoir de citer deux femmes aussi distinguées par le cœur que par l'intelligence, la comtesse Bon-Brenzoni et Mme Ferrucci. Riche patricienne de Vérone, la première, morte jeune encore en 1857, unissait le plus profond savoir à de puissantes facultés poétiques : on l'avait entendue, par suite d'une gageure, réciter d'un bout à l'autre un chant pris au hasard dans la *Divine Comédie*, et l'âme de Dante semblait avoir communiqué à la sienne quelque chose de sa mâle vigueur. Comme la prêtresse antique, la noble *poetessa* était dévorée par ce feu sacré qui brûlait toujours en elle et consuma bientôt sa frêle existence :

. . . . Amor consunse
Di lunga vita l'alimento in brevi
Giorni ferventi ! A piu limpido cielo
Quella fiamma anelava. Il debil frale
Non resse al poderoso impeto...

Cet arrêt qu'elle prononçait sur elle-même ne tardait pas à s'accomplir, mais ses vers lui survivront, et la postérité classera au nombre des chants qui ne s'oublient pas la belle ode à Ronconi, le *Carme* adressé à Elena Bulat et l'*Addio della sposa*.

Je viens de parler du « profond savoir » de Mme Bon-Brenzoni, et, pour respecter les nuances et marquer les degrés, je vais maintenant rendre hommage à « l'étonnante érudition » de sa sympathique rivale, qui, non contente d'avoir

[1] Dans une histoire plus développée que la nôtre, une mention honorable serait bien certainement accordée à MM. Barbieri, Maffei, Colleoni, Alessandro Poerio, Pananti, Pepoli, Tigri, Zanoia et Norberto Rosa, ainsi qu'à Mesdames Laura Mancini et Fantastici Rosellini.

étudié à fond les classiques italiens, a pénétré dans la connaissance des langues anciennes aussi à fond que le fit autrefois Mme Dacier, ou que l'a fait de nos jours cette femme inspirée qu'on nomme Louise Ackermann. Les trois pièces capitales de Mme Ferrucci sont pleines d'heureuses réminiscences virgiliennes, et dans la *canzone* intitulée *l'Esiglio*, je retrouve deux passages de l'Enéide: l'un qui commence par ces mots : *O terque quaterque beati* et l'*Exoriare aliquis*... Voici comment l'auteur a su rendre ces deux célèbres exclamations :

Oh ! cento volte e cento
Bëati quei che tomba
Trovar pugnando nel natio paese!
Verrà, verrà quell' ora
In cui dal cener muto
Di tanti prodi sorgeranno arditi
Vendicatori dell' oltraggio indegno...

On voit que l'imitation n'a rien de servile, et Virgile lui-même n'a pas montré plus d'adresse en transformant les fragments qu'il dérobait à Homère. Mme Ferrucci a fait aux Géorgiques un emprunt plus ingénieux encore, lorsque dans son *Inno alla morte*, se reportant à la fable d'Aristée, elle s'écrie :

Onde se giacque estinta in poca fossa
Robusto tauro, onor del bianco armento,
Esce poi da quel sangue e da quelle ossa
Un nuvol d'api, ch' or con muover lento
Desta lene susurro, or nelle sponde
D'un fiumicel simile a puro argento
Liba l'appio e la persa.....

Ici Virgile ne fournit qu'une simple comparaison, d'où l'auteur tirera une idée religieuse qui, par l'expression comme par la portée, rappelle ces beaux vers de Dante :

Non v' accorgete voi che noi siam vermi
Nati a formar l'angelica farfalla!

Cet *Inno alla morte* est du reste admirable d'un bout à l'autre, et n'est en somme qu'une longue et généreuse aspiration à l'immortalité.

La dernière pièce dont il nous reste à parler, *l'Inno al sole*, emprunte également son principal charme à cette féconde alliance de l'antique mythologie et de la pensée moderne. L'auteur, après avoir en vers splendides caractérisé le rôle et énuméré les bienfaits de l'astre souverain, se rappelle tout à coup la mystérieuse légende de Niobé, et nous décrit avec son talent ordinaire ce groupe sublime du musée de Florence, où le désespoir humain est représenté dans toutes ses attitudes. Cet épisode n'est point un hors-d'œuvre, ainsi qu'on pourrait le craindre ; il est amené fort ingénieusement, et Mme Ferrucci en tire un parti fort habile. Sa conclusion renferme en effet une belle invocation à l'Italie, cette terre chérie du soleil, et qui pourtant, sur les plages désolées de ses *Maremme*, assiste, Niobé nouvelle, durant la brûlante saison, au trépas de ses enfants qui succombent par milliers.

Parmi les autres compositions de l'auteur, il en est peu, je l'avoue, qui s'élèvent à une telle perfection. Mais c'est bien assez de ces trois chants pour assurer à cette femme si digne d'une meilleure fortune, la renommée qui ne lui manquera pas à défaut de bonheur.

CHAPITRE TROISIÈME.

(Suite du même sujet). Poésies de Giuseppe Giusti. — Chants élégiaques : *All'amica lontana*, — *La fiducia in Dio*, — *Il sospiro dell'anima*. — Chants satiriques : *L'incoronazione*, — *Il brindisi di Girella*, — *La terra dei morti*, — *La repubblica*, — *I due brindisi*, — *Il sortilegio*.

Si le génie poétique est rare dans tous les temps, on peut dire que l'Italie de nos jours a été privilégiée entre toutes les nations européennes. La France a eu Victor Hugo et Lamartine, l'Angleterre Byron et Shelley, mais à côté des noms de Manzoni et de Leopardi, les Italiens en placent un troisième non moins éclatant que les deux autres, celui de Giuseppe Giusti. Élégiaque attendri, satirique mordant, le poète de Pescia devait naturellement être comparé à Béranger, et les critiques français, avec leur modestie habituelle, n'ont pas hésité à proclamer l'immense supériorité de leur compatriote. Mais c'est là un de ces jugements destinés à égayer la postérité et dont les contemporains bien informés sentent immédiatement le ridicule. S'il existe quelque analogie dans les rôles joués par ces deux hommes, il y avait entre eux en revanche, une opposition si complète de nature et d'instincts, qu'ils eussent peut-être été incapables d'éprouver l'un pour l'autre la moindre sympathie. Calculateur jusqu'au sein de l'enthousiasme, débauché par désœuvrement, diseur de gaudrioles par système, plus exagéré que sincère dans sa lutte contre la Restauration, voltairien en religion et en littérature, et resté fidèle à la défroque surannée du paganisme : Béranger avait plus

d'affinité qu'on ne croit avec l'ancien régime ; — homme au cœur ardent, amoureux jusqu'à la fièvre et jusqu'au désespoir, chaste, sinon austère dans son inspiration, disciple d'Alighieri en politique, en religion et en littérature, Giusti ne vit en face de lui qu'un seul adversaire, l'étranger, et il réussit à rallier toute la jeunesse italienne autour de son drapeau. L'amour et la patrie : telles furent ses deux Muses. Il les chanta dès son adolescence, et encore étudiant à Pise, il écrivait pour ses camarades de l'Université un chœur qui devint bientôt populaire, tandis qu'il épanchait ses précoces douleurs dans un beau sonnet que M. Gotti publiait récemment et où se montrent déjà une rare aptitude à la poésie et la sensibilité exquise d'une future victime de l'amour. Ce fut pendant les douze ans qui suivirent sa sortie de l'école de droit, de 1828 à 1840, qu'il composa la plupart de ses élégies, et c'est par elles que nous devons commencer l'analyse de son admirable recueil. Cette série de chants est d'ailleurs peu nombreuse, et je n'indiquerai ici que les trois principaux : *All' amica lontana*, — *la Fiducia in Dio* et *Il sospiro dell' anima*. Nous savons, grâce à M. Frassi, dans quelles circonstances la première de ces pièces fut écrite : « Assistant à une représentation du théâtre de Lucques, Giusti aperçut une femme d'une rare beauté, et qui, dans son maintien modeste, paraissait seule ignorer la puissance de ses charmes. Il s'éprit pour elle d'une passion subite qui fut payée de retour, mais au plus doux moment de leur liaison, ils furent obligés de se séparer, et durant cette absence momentanée de sa maîtresse, il épancha ses regrets dans les vers *All' amica lontana.* » C'est une conversation qui s'engage à distance, un échange de sympathie à travers l'espace. Dans la première partie de l'élégie, c'est la belle dame qui gémit en regardant les flots et qui, dans l'immensité de cette mer où se reflète le ciel, retrouve le symbole de son aspiration à l'infini, de ces sentiments de suave et vague tendresse qui remplissent son cœur. Mais le ton de la seconde partie est tout différent ; la rêverie fait place à la tristesse et le poète livré tout entier au martyre de l'absence, s'écrie avec des accents dignes de Tibulle :

Forse mentr' io ti chiamo, e tu nol sai,
  Giunge la vita afflitta all' ore estreme;
  Nè ti vedrò più mai,
  Nè i nostri petti s'uniranno insieme...

Mais les vrais amants sont destinés à se revoir dans une autre patrie, ne fût-ce que dans ce sombre séjour où Francesca à côté de Paolo est entraînée dans l'éternel tourbillon : « Immortels reflets de la divinité, nos âmes emportées d'un vol égal iront de monde en monde, à travers les espaces peuplés de soleils et contemplant les merveilles sorties de la main du Tout-Puissant, nous nous enivrerons de cette céleste harmonie qui se déroulera en ondes intarissables... »

L'*Amica* n'était malheureusement pas de force à soutenir le poids d'une pareille passion. L'absence amena un refroidissement qui, au bout d'un an, en 1837, fut suivi d'une rupture. Ce fut alors qu'errant dans la ville de Florence, l'âme torturée et en quête d'une distraction quelconque, le poète eut l'idée d'entrer dans l'atelier de Bartolini, où le grand statuaire lui montra un de ses derniers chefs-d'œuvre, *la Fiducia in Dio*. Dans l'attitude douloureuse de cette jeune fille affaissée sous son désespoir et cherchant un appui au-dessus de la terre, Giusti crut reconnaître l'image de sa propre infortune et il composa un sonnet dont nous ne pouvons donner ici qu'une pâle copie, mais qui est un des plus beaux qu'on ait jamais écrits en italien :

Presque détachée de sa dépouille mortelle
  Ravie en celui qui volontiers pardonne,
  Sur ses genoux elle abandonne son beau corps
  Doucement, et ses deux mains entrelacées.
L'accablement de la douleur, un calme céleste
  Sont répandus sur toute sa personne,
  Mais sur son front qui est tourné vers le ciel
  Resplendit l'immortel rayon de l'âme.
Et il semble qu'elle dise : Si les plus douces choses
  Me trompent, et si à l'âge de l'espérance
  Je sens fuir le rivage de la vie,

Confiante, Seigneur, mon âme s'abrite
Dans ton sein paternel et se repose
Dans un amour qui n'a plus rien de terrestre.

Giusti se sentit fortifié et consolé en quittant la maison du statuaire, et comme s'il eût voulu conquérir l'admiration de celle qui lui refusait son amour, il écrivit une élégie bien supérieure à la précédente et pleine d'une résignation courageuse : *Il sospiro dell' anima*. En lisant ces vers, on se rappelle involontairement ce noble tableau où Ingres nous représente Cherubini le front incliné et méditant quelque œuvre sublime sous l'inspiration de la Muse qui est debout derrière lui. Abattu et gémissant, le poète est plongé, lui aussi, dans une contemplation profonde, mais une voix secrète vient parler à son âme, la voix de ce démon familier que tout homme de génie porte en lui-même et qui sait au moment critique soutenir l'esprit dans sa lutte contre la chair. Ainsi que Dante son maître, Giusti a cru trouver ici-bas sa Béatrice, mais s'il a été lâchement trahi par une femme vulgaire, la Béatrice céleste est là qui lui sourit du haut des nuées et qui lui promet la gloire. Cette pièce, qui n'est pas sans rapports avec le chant magnifique où Musset invoque l'Infini, peut se résumer dans ces quatre vers :

Gli aspetti dì quaggiù perdon virtute
Delle pensate cose al paragone,
E Dio, centro di luce e di salute,
Ne risospinge a sè con questo sprone...

Ces élégies, dont nous n'avons fait qu'indiquer ici l'idée principale, la note dominante, ne sont pas seules dignes d'attention dans le recueil de Giusti, et nous regrettons notamment de ne pouvoir analyser d'une façon sommaire deux autres chants tout aussi beaux : *Gli affetti d'una madre* et les stances *A Gino Capponi;* mais il ne faut pas oublier que si, comme lyrique, Giusti a beaucoup d'égaux parmi les poètes italiens, il est sans rival comme satirique,

et nous devons naturellement consacrer à ses chants politiques la plus grande partie de ce chapitre.

Ce fut en 1835 et par la pièce qui a pour titre *Il dies iræ* que l'auteur fit ses premières armes contre le despotisme et contre l'étranger : François d'Autriche, le bourreau du Spielberg, venait de mourir, et l'honneur d'écrire son « oraison funèbre » appartenait de droit à un Italien. Cette composition de début est assez mordante : Giusti, après avoir adressé ses remercîments au médecin de l'empereur défunt, nous promène de cour en cour et s'égaye de l'attitude grotesquement douloureuse de chacun des souverains absolus de l'Europe. L'Italie se réjouit, mais son rêve d'une heure finira comme le voyage de Béranger au pays de Cocagne :

Ma silenzio ! odo il cannone :
Non è nulla : altro padrone !
Habemus pontificem.

Le *Dies iræ*, qui eut un grand succès parmi les femmes et les jeunes-gens, fut amèrement censuré par les pédants qui, ne trouvant pas assez solennel le ton de cette satire, ne pouvaient se consoler d'avoir ri contre les règles. Ils n'osèrent toutefois souffler mot lorsque, l'année suivante, la publication du *Stivale* (la botte) vint révéler dans le jeune poète un talent déjà mûr, une puissance redoutable avec laquelle la critique aurait prochainement à compter. *Lo Stivale* est une allégorie des plus transparentes, et dès les premiers vers chacun comprit de quelle sorte de chaussure il était question : c'était une « botte » portée à l'Autriche et qu'elle ne sut point parer. L'auteur, après s'être diverti à décrire en deux strophes le gigantesque *Stivale*, auquel les Apennins tiennent lieu de couture latérale, nous explique pourquoi il est si difficile de s'en servir, et comment tant d'amateurs, après l'avoir imprudemment enfilé, se sont estimés heureux de pouvoir en sortir en y laissant leur peau ; il nous montre les barbares Welches et Germains accourant successivement pour s'en affubler à leur dam, et le

pouvoir temporel des papes reçoit aussi un léger coup de patte :

> Non c'è Cristo che tenga, i decretali
> Vietano ai preti di portar stivali...

Jamais chaussure n'avait subi de plus nombreuses avaries ; tout récemment Napoléon l'a rapportée en lambeaux de sa promenade de Russie ; en 1815, les alliés l'ont sottement rajustée en y mettant des pièces de toutes les couleurs, et il est grandement temps d'en finir avec ces misères : « Cherchons, tâchons de découvrir, n'importe où, un homme quel qu'il soit (sauf un lâche), dont la jambe s'adapte à notre botte, et alors, si nos bons maîtres d'hier et d'aujourd'hui s'avisaient de renouveler leurs mauvaises plaisanteries :

> Gli piglieremo a calci nel sedere...

Le talent déjà si remarquable qu'on admire dans le *Stivale* se soutient et s'agrandit dans trois autres pièces : *A San Giovanni*, — *Il Brindisi*, — *L'Apologia del lotto*, mais ce ne fut qu'en 1838 et après la publication de *l'Incoronazione* que Giusti fut définitivement qualifié de poète national : « Cette satire, écrit-il dans sa correspondance, s'élève un peu au-dessus des autres et empiète sur le domaine de la poésie lyrique. Elle pourra néanmoins paraître de deux couleurs à quiconque ne voudra pas réfléchir qu'en cette circonstance, les personnes (acteurs et spectateurs) étaient ridicules et le drame des plus sérieux. Mais l'auteur qui voulait s'en tenir scrupuleusement à la réalité, n'a pu donner à des masques une physionomie austère, ni badiner sur des choses qui n'avaient rien de risible. »

L'Incoronazione est, en effet, la suite du *Dies iræ* : l'Empereur est mort, vive l'Empereur ! Après François arrive Ferdinand, et le sacre succède aux funérailles. Le nouveau César va ceindre à Milan la couronne de fer léguée par les Lombards aux Germains de Vienne, et l'auteur imagine de convoquer pour la cérémonie tous les princes italiens

bouffons chargés de rôles lugubres. C'est un chœur de renards et de lapins qui groupés autour de ce mannequin à peau de lion dont Metternich fait mouvoir les ressorts, psalmodient des supplications qui se terminent par ce refrain de fâcheux augure :

> Noi toseremo di seconda mano,
> Babbo, in tuo nome.

Quand les chants ont cessé, le défilé commence, et le satirique passe en revue les souverains de la Péninsule en contrefaisant sans exagération la grimace officielle de chacun de ces personnages. A la différence de Béranger, que l'esprit de parti aveuglait souvent, Giusti ne dépasse jamais la mesure, et ce n'est pas lui qui se fût avisé de comparer Louis XVIII à Tibère. Voyons plutôt comment il s'exprime sur le compte du grand-duc, ce bon Allemand endormi qui devait quitter Florence d'une façon si piteuse en 1859 :

> Il toscano Morfeo vien lemme lemme
> Di papaveri cinto e di lattuga,
> Che per le smania d' eternarsi asciuga
> Tasche e Maremme.

Giusti excelle à trouver le trait final; pour y atteindre, tout lui est bon, toscan ou italien, et après nous avoir montré son prince couronné de pavots et de laitues, il a dans la strophe suivante un idiotisme charmant pour désigner la nuance qui sépare le grand et le petit Léopold :

> Quando si sogna d'imitare il nonno,
> *Qualcosa raspa...*

Le poète introduit ses locutions étrusques si à propos que personne ne s'aviserait de le blâmer, et l'on connaît le joli mot de Manzoni à ce sujet : « S'il y avait seulement dix Giusti (dix justes) en Italie « nos discussions sur le *volgare illustre* seraient bientôt achevées. »

En outre du grand-duc, il y avait en Toscane un autre

prince, le petit autocrate de Lucques, le futur duc de Parme, qui, un beau jour à Trieste, abjura le catholicisme en compagnie de quelques-uns de ses courtisans, et que Giusti nomme en conséquence : *Il protestante Don Giovanni :*

Che non è nella lista de' tiranni
Carne nè pesce.

A la suite de ces deux princes, nous voyons s'avancer tour à tour le matamore de Naples « capucin croisé de tambour-major, » la vieille Marie-Louise, qui orna le lit du conquérant d'*Austriache corna*, et enfin le roquet de Modène qui « ayant pour trône une gousse de châtaigne » se pavane au milieu de « ses frères » empereurs et rois.

Nous sommes ici sur la limite des « deux couleurs » dont nous parlait Giusti ; la cour de Rome servira de fond au tableau, et le poète consacrera la seconde moitié de sa satire à gourmander le vieux Grégoire XVI, auquel il apprendra ce qu'un Alexandre III n'eût pas manqué de faire en 1831 ; c'est une belle amplification des vers de Dante sur Célestin :

Che fece per viltate il gran rifiuto

Et d'un bout à l'autre de cette sublime tirade finale, on croit entendre répercutée par un puissant écho la voix tonnante du vieux Florentin. *L'Incoronazione* est en somme une satire des plus complètes, celle peut-être qui, citée isolément, donnerait l'idée la plus exacte du génie de Giusti, cet homme qui maniait avec autant de succès que Pascal l'arme de l'ironie et celle de l'indignation. Il fit sans doute aussi bien plus tard, mais il ne fit pas mieux, quoiqu'il nous parle dans son *Epistolario* de trois autres pièces pour lesquelles il avait une prédilection avouée : *Gli Umanitarii*, — *Il Brindisi di Girella* et *Il Re Travicello*. Les *Humanitaires* se composent d'une suite d'agréables plaisanteries sur la manie du cosmopolitisme qui, vers la fin du règne de Louis-Philippe, commençait à se faire jour. Mais cette satire, qui s'attaquait à un travers superficiel et inoffensif, offre assez

peu d'intérêt, et, de même que le *Re Travicello*, ne saurait obtenir que le second rang parmi les œuvres de l'auteur. Dédié au prince de Talleyrand, le *Brindisi di Girella* (girouette) excitait en revanche et à bon droit l'enthousiasme de Giordani connaisseur en satires aussi bien qu'en panégyriques ; l'auteur y sonde une des plus hideuses plaies de notre société contemporaine : l'abdication de la conscience politique. Giusti suppose que Girella, roué du premier ordre et prédisposé aux épanchements par un copieux repas, formule cyniquement sa profession de foi. Dans chacun de ces couplets pétillants de verve, l'homme vénal expose « sa théorie » et « sa pratique, » et un cruel refrain qui reparaît à intervalles égaux, avec de spirituelles variantes, nous offre comme l'essence condensée de cette ironie vengeresse :

Quando ho stampato,
Ho celebrato,
E troni e popoli,
E paci e guerre ;
Luigi, l'Albèro,
Pitt, Robespierre,
Napoleone,
Pio sesto e settimo,
Murat, Fra Diavolo,
Il re Nasone,
Mosca e Marengo.

Viva Arlecchini

E burattini,
E Ghibellini,
E Guelfi e maschere
D'ogni paese ;
Evviva chi salì, viva chi scese.

Cela se comprend assez sans traduction, et cette pièce d'ailleurs est une de celles auxquelles on ne pourrait toucher sans sacrilége : c'est l'histoire en quatre pages du XIXe siècle envisagé par son mauvais côté, un « avis au lecteur » qui s'adresse malheureusement à trop de monde pour corriger

personne, mais que les honnêtes gens de tous les partis ne liront jamais sans éprouver cette grande consolation intérieure qu'inspire le spectacle de l'infamie démasquée.

Sans valoir *Girella*, la *Terra dei morti* est pourtant la meilleure des innombrables réponses faites au mot insultant de M. de Lamartine, et c'est bien de cette pièce qu'il est permis de dire *facit indignatio versum :*

> Tristes ombres italiennes,
> Momies dès la matrice,
> Nous avons pour fossoyeur une nourrice,
> Ou plutôt une accoucheuse.
> Pour nous le curé gaspille
> L'onde baptismale,
> Et quand nous mourons pour la seconde fois,
> Il nous escroque les frais d'enterrement...

Et il continue en énumérant toutes les gloires de l'Italie contemporaine qui ne sont apparemment que des fantômes; il nous montre ces illustres « ossements » que d'une main impitoyable M. de Lamartine entasse dans une immense fosse : ossements de Niccolini et de Manzoni, ossements de ce Bartolini qui, tout mort qu'il est donne la vie au marbre, et il se demande avec stupeur pourquoi 200,000 étrangers sont commis à la garde d'un vaste cimetière. Mais bientôt, dépouillant son feint embarras, il interpelle son ami Gino Capponi et lui donne l'explication de ce dénigrement perpétuel dont leur commune patrie est l'objet. Les étrangers nous trouvent petits maintenant, parce que nous sommes descendus à leur taille ; nos ancêtres étaient des géants, les leurs étaient des nains :

> Gino, eravamo grandi,
> E là non eran nati...

« Mes autres chants, dit le poète, m'ont été dictés par le cœur, celui-là pourrait bien m'avoir été dicté par la colère. » Il semble, en effet, que son sang-froid habituel lui fasse défaut en certains passages, et la *Terra dei morti* se-

rait un de ses chefs-d'œuvre s'il n'y entrait une imperceptible dose de déclamation.

Nous ne pouvons indiquer ici tous les chants politiques de Giusti, parmi lesquels il en est quelques-uns de très-beaux — la *Vestizione* et *Gingillino* par exemple, — qui ne peuvent être sainement appréciés que par les Toscans. Mais avant de passer aux satires dont le caractère est surtout moral, il nous faut bien dire un mot de la pièce intitulée *la Repubblica*, où le poète se montre à nous tel qu'il était en réalité, un esprit ferme et droit, tolérant pour les idées d'autrui et trop éclairé pour rester en-deçà et aller au-delà de ce sage libéralisme auquel l'Italie unitaire a dû sa création et devra sa prospérité. Ecrite en septembre 1848, au lendemain du funeste armistice Salasco, et dédiée à un ancien exilé, Pietro Giannone, cette satire s'attaque sans doute aux opinions extrêmes, mais avec cette absence de parti pris et ce tact qui seuls peuvent rendre tolérables des discussions d'une nature irritante. L'auteur commence par établir sa qualité d'homme indépendant : il n'a aucune tendresse pour Léopold, il n'a aucun motif personnel de préférer « le serpent à plusieurs queues » au « serpent à plusieurs têtes, » la république aurait même ses sympathies, à de certaines conditions :

Ma gl' inciampi che ci vedo
Non mi svogliano del *Credo;*
Temo degli Apostoli...

Il brode agréablement sur ce thème et finit par conclure que la conquête de l'unité nationale est possible, mais par la monarchie, et que le triomphe des républicains aboutirait à un état de choses qu'il définit d'une façon pittoresque :

Ottocento San Marini
Comporranno i governini
Dell' Italia in pillole...

Si Giusti n'eût craint de contrister son interlocuteur

Giannone et son ami Montanelli, il eût pu ajouter : « Je n'hésiterai jamais entre le drapeau de Manzoni, de Gioberti, de Rossi et de Gino Capponi et celui de Mazzini, de Guerrazzi et de Garibaldi ; entre un parti qui embrasse l'élite des penseurs et des sages de l'Italie, et une misérable faction recrutée presque exclusivement parmi des rêveurs et des fous ! »

Je me suis trop étendu sur les œuvres politiques de Giusti pour qu'il me soit possible d'insister autant qu'il conviendrait sur son rôle de moraliste, et je me bornerai à citer un petit nombre de pièces qui méritent une attention particulière : *Il Mementomo*, — *I due Brindisi*, — l'*Apologia del lotto*, — *Il sortilegio*, — l'épître *A Gino Capponi*. Le *Mementomo* est une satire dirigée contre la vanité qui, sous l'ancien régime, — de 1815 à 1848, — en un temps où l'orgueil n'était pas permis, avait pris des proportions telles, qu'il eût suffi de visiter un *Campo-santo* quelconque de l'Italie centrale pour être convaincu, — vu la solennité des épitaphes, — que les antichambres des souverains de Naples ou de Florence n'étaient hantées que par des demidieux :

Non crepa un asino
Che sia padrone
D'andare al diavolo
Senza iscrizione....

Fait en compagnie de Giusti, ce *Voyage autour d'un cimetière* est l'équivalent d'un voyage autour du monde..... moral, et personne n'achèvera cette charmante excursion sans être tenté de la recommencer.

Dans les *Due brindisi*, pièce dont le titre pourrait se réduire à celui-ci : *Le Parasite et le Penseur*, l'auteur nous donne une excellente scène de haute comédie qui se joue dans la salle à manger d'un Trimalcion florentin. Au dessert, l'Amphitryon accorde la parole à un de ces poètes bouffons qui vont, comme Colletet, « chercher leur pain de cuisine en cuisine » et le misérable entonne un hymne parfait en son genre, où, citant à l'appui de ses basses théo-

ries : Socrate, Platon et le pape Grégoire XVI, il engage ses auditeurs à persévérer dans leur culte pour

La gola, il sonno a l'oziose piume...

Le dernier couplet déclamé au milieu des applaudissements, le maître de la maison se rappelle tout à coup qu'un vrai poète est là fourvoyé parmi ces convives avilis et il l'invite « à dire aussi quelque chose. » L'homme austère se lève gravement et récite une satire poignante dont chaque mot est une leçon pour ses frivoles auditeurs. Le début et la fin de ce drame en partie double se font réciproquement valoir et l'on n'en saurait rien détacher sans détruire l'imposant effet de l'ensemble.

L'*Apologia del lotto* est une pièce ironique où Giusti, feignant une antipathie violente contre le curé Don Luca, grand ennemi des jeux de hasard et qui servira plus tard de pseudonyme au spirituel docteur Bianciardi, célèbre les avantages de la loterie et vante les bienfaits d'un gouvernement :

Che i mali, i bisogni
Degli asini vede,
E al fieno provvede
Col libro dei sogni...

Cette satire est de 1838, et le poète que préoccupaient vivement les fâcheuses conséquences de « l'Institution impériale et royale » revint sur le même sujet en 1846 dans son *Sortilegio*, où il nous montre des familles ruinées et démoralisées par le jeu, et des campagnards stupides poussés à l'accomplissement des actes les plus criminels par la souriante perspective du « gros lot. » Ce pathétique récit, qui s'attaque directement au vice, aux vicieux et au gouvernement qui les protège, est dans le recueil de l'auteur à l'état d'exception. Ainsi qu'on a pu le voir, son arme favorite est la raillerie, une raillerie des plus acérées il est vrai, et qui ne laisse aucun doute sur la pureté des principes qui présidèrent à la conception de ses chants. Il s'est trouvé pour-

tant des gens méticuleux pour l'accuser d'avoir plaisanté sur des choses qui n'étaient point plaisantes, et de s'être écarté de la voie tracée par ces pédants qui ne reconnaissent la vertu que sous la livrée de l'ennui. Giusti s'émut de ces puériles insinuations; dans son épître à Gino Capponi, il découvre le fond de son cœur et, révélant ce qu'il y a d'amertume dans son apparente gaîté, il écrit ce vers empreint d'une suave mélancolie :

Quello che par sorriso ed è dolore...

Les aveux qui sont contenus dans cette pièce capitale, concordent exactement avec les renseignements fournis par l'*Epistolario* et ceux que nous avons obtenus des amis survivants du poète. Giusti, comme homme et comme écrivain, est une des physionomies morales les mieux connues, et s'il nous fallait maintenant résumer notre jugement par une comparaison à l'usage de nos lecteurs français, nous dirions qu'il représente à la fois deux de nos plus illustres contemporains. Le poète toscan a le bon sens et le patriotisme de Béranger sans « commettre » jamais des vers prosaïques, et sans s'abandonner à d'injustes déclamations; il a la verve et le sentiment profond d'Alfred de Musset sans être comme lui inégal et décousu. Giusti est un génie achevé ; les deux autres ne sont, ainsi qu'eût dit César, que des « demi-Ménandre. »

CHAPITRE QUATRIÈME.

De la tragédie et du drame lyrique. Niccolini et son théâtre : — *Polissena.* — *Antonio Foscarini.* — *Giovanni da Procida.* — *Lodovico Sforza.* — *Arnaldo.* — Marenco et *la Pia.* — Sabbatini et ses drames en vers. — Felice Romani.

Né en 1782 et mort tout récemment à Florence, en 1861, Niccolini, qui a publié la plupart de ses chefs-d'œuvre après 1830, avait débuté sous l'Empire en même temps que son ami Foscolo, plus âgé que lui de trois ans. Postérieure à *Tieste,* mais antérieure à *Aiace* et à *Ricciarda*, la tragédie de *Polissena* fut en effet couronnée en 1810, lors du concours pour le prix décennal, et cette pièce rigoureusement classique annonçait déjà un homme capable d'illustrer le théâtre italien. On admira dans ce premier travail, à défaut de couleur locale, un style nerveux comme celui d'Alfieri, limpide comme celui de Metastasio, une intrigue passablement nouée, des caractères tracés avec vigueur, et Rosini écrivait à l'auteur à propos de ce bruyant succès : « Votre Hécube est un type profondément étudié, et si tous les autres étaient à la même hauteur, votre ouvrage pourrait soutenir la comparaison avec les plus fameux chefs-d'œuvre; mais il suffit, tel qu'il est, pour montrer ce que vous ferez un jour, et la *Cleopatra* d'Alfieri ou plutôt la *Cleopatraccia*, — ainsi qu'il l'appelle dans ses *Mémoires*, — ne valait pas les sandales de votre Hécube. »

Encouragé par les applaudissements d'un public encore amoureux de l'antiquité, Niccolini suivit pendant quelque temps encore la voie dans laquelle il s'était engagé, et de

1810 à 1815 il mit au jour, coup sur coup, *Medea*, qui a deux actes excellents : *Ino e Temisto*, où il produit sur la scène avec talent la *flebilis Ino* du satirique latin, et enfin l'*Edipo* remarquable par des chœurs étincelants de poésie, les seuls qu'on ait osé comparer à ceux de Manzoni. Mais grâce au tact prodigieux dont il était doué, le jeune écrivain ne tarda pas à apercevoir l'inconvénient inhérent à tous ces sujets surannés, perpétuels objets d'une escrime stérile tout au désavantage des modernes, et il inaugura sa « seconde manière » en 1816, en composant sa tragédie allégorique de *Nabucco* traduite en vers français, à quarante ans de là par le prince Pierre Bonaparte. On a donné de cette pièce une intéressante « clef » où nous voyons chacun des personnages importants de la cour d'Assyrie placé en regard d'un haut dignitaire de l'empire français : Nabucco, c'est Napoléon à la veille de sa chute ; Amiti, fille de Darius, roi des Mèdes, c'est Marie-Louise incertaine entre ses deux devoirs et ses deux patries, tandis qu'Asfene et Araspe représentent le sage Caulaincourt et le duc de Raguse. Asfene, dès le premier acte, nous décrit une bataille où l'on reconnaît la sanglante lutte de Leipsick, et dans les quatre actes suivants, Niccolini expose avec grandeur les péripéties suprêmes du drame impérial. Mais cet ouvrage doit être surtout considéré comme une satire politique, comme la peinture d'une fameuse époque, où la gloire tenait lieu de paix et de prospérité, et à laquelle, pour l'Italie du moins, succédait une ère néfaste, celle du despotisme sans dignité et sans voile.

Nabucco est en somme une pièce de circonstance, et, pas plus que *Matilde*, élégante imitation du *Douglas* de Home, elle ne peut, en dépit de mérites très-réels, être rangée au nombre des œuvres capitales de l'auteur, qui ne commença réellement à être classé parmi les tragiques illustres qu'en 1827, après la représentation de son *Antonio Foscarini*. Tout le monde a présenté à la mémoire la funeste aventure qui forme le sujet de cet ouvrage, et dont le poète, en la transportant au théâtre, n'a supprimé aucun élément essentiel. Fils du doge de Venise et attaché lui-même au service de la République, Antonio Foscarini, à son retour de la

Suisse où le Sénat l'avait envoyé en mission, apprend que la femme qu'il aime et dont il est adoré, Teresa Navagero, vient d'épouser le féroce Contarini, un des trois inquisiteurs d'Etat. L'amant infortuné, qui ne peut se résigner à son destin, s'efforce d'obtenir un rendez-vous de Teresa, et celle-ci, confiante en sa propre vertu, lui promet un entretien qui sera le dernier, car elle compte rester fidèle à un époux abhorré, et ensevelir au fond de son cœur un sentiment sans espoir. L'heure de l'entrevue attendue si impatiemment sonne enfin, mais au milieu de cet échange d'inutiles regrets, ils sont surpris par l'arrivée inopinée de Contarini. Jaloux de maintenir intacte la réputation de sa maîtresse, Foscarini se jette dans le palais voisin, qui est celui de l'ambassadeur d'Espagne, et affronte ainsi une mort presque certaine, car un décret du Sénat punit de la peine capitale tout Vénitien assez hardi pour franchir le seuil d'un ministre étranger. Des espions du conseil des Dix ont en effet constaté son crime, et traduit devant le redoutable tribunal il garde un silence obstiné, sauvant ainsi au prix de sa tête l'honneur de Teresa. Mais celle-ci ne saurait survivre à son amant, et elle se tue dans un accès de désespoir, non sans avoir dévoilé aux inquisiteurs d'Etat le fatal secret que Foscarini a voulu en vain emporter dans la tombe.

Ce pathétique sujet prêtait aux plus riches développements, et il faut convenir que Niccolini en a tiré tout le parti possible. La pièce s'ouvre par une belle scène où l'auteur nous met en présence des trois inquisiteurs d'Etat : le vieux Contarini, le cruel Lorédan et le doux Badoer, auxquels le doge Foscarini expose la situation de la République dans un langage plein de gravité et de noblesse. Après lui, Lorédan et Badoer prennent successivement la parole, et chacun de ces discours nous offre avec une peinture exacte du caractère de l'orateur une série de considérations politiques où l'on retrouve le souffle de Tacite. La délibération se termine par l'adoption de la loi terrible, dont il a été question plus haut, et le contraste entre cette scène et les suivantes est on ne peut plus frappant. Nous venons de voir à l'œuvre une oligarchie despotique, et nous allons maintenant applaudir à l'expression de la pensée moderne

formulée, un peu prématurément sans doute, par le jeune Foscarini :

Qui repubblica abbiam? qui, dove l'uomo
È, ma non vive, o ciò che vita appelli,
È continuo terror, che regna uguale
Sulla plebe e il patrizio, ed egli aspira,
Schiavo tranquillo, a divenir tiranno ?

Ce dialogue entre le prétendu doge et son fils, est tout semé de vers devenus célèbres tels que celui-ci qui résume si bien la théorie fondamentale des partisans de l'ancien régime :

So che l'uom vive in pochi : *il resto è gregge...*

L'acte premier qui est admirable d'un bout à l'autre, s'achève par un touchant monologue d'Antonio qui a enfin appris son malheur, et dans l'acte suivant nous assisterons au lent martyre de Teresa, devenue l'épouse d'un vieillard soupçonneux et sans entrailles. La scène première ne me plaît guère, à vrai dire : si l'attitude de Teresa est touchante, celle de Contarini est presque ridicule, car un homme qui a un pied dans la tombe montre peu de tact en rappelant à une femme de vingt ans :

La breve tirannia della bellezza...

Mais Niccolini se relève dans la scène III, où le tête-à-tête de deux coquins, tels que Lorédan et Contarini, unis par une commune haine, a quelque chose de terrifiant. Après les avoir écoutés un instant, on sent instinctivement que Foscarini est perdu, et l'imprudent d'ailleurs servira à souhait la rage de ses persécuteurs. En ce moment-là même, il monte dans sa gondole et va chanter sous les fenêtres de Teresa une plaintive romance, écho de son amour et de son désespoir.

Le troisième acte, qui est fort court, est rempli par les explications qu'échangent les deux amants, et se clot à mon

avis d'une façon assez maladroite, car Antonio, en se réfugiant sous les yeux de Teresa dans le palais de l'ambassadeur d'Espagne, et surtout en se tirant un coup de pistolet, fait tout ce qu'il faut pour perdre cette infortunée et mettre son odieux rival au courant de la situation. Des critiques sévères ont prétendu qu'ici la pièce est achevée, car Teresa qui, au bruit de la détonation, se tourne vers son mari en s'écriant :

.... Oh Dio ? perdona... ei muore...

ne manquera pas de tout avouer aux inquisiteurs aussitôt qu'elle saura que Foscarini est vivant et accusé. Mais la justice vénitienne avait, en matière de délits politiques, des procédés si sommaires, que l'auteur, sans trop blesser la vraisemblance, sera libre de faire coïncider l'arrivée de la jeune femme avec l'heure de l'exécution et cette combinaison, peut-être défectueuse, nous a valu trois belles scènes : celles du double interrogatoire et la scène finale où en présence du cadavre de celui qu'elle n'a pu sauver, Teresa se poignarde sous les yeux de Contarini et des autres inquisiteurs d'Etat.

Malgré les défauts très-réels que nous avons signalés, Antonio Foscarini n'en obtint pas moins un immense succès. C'était, en effet, la meilleure tragédie qui eût paru en Italie depuis la mort d'Alfieri, et du fond de sa loge, le ministre d'Autriche sentit comme un avant-goût du malaise que lui causa trois ans plus tard la représentation de *Procida*. Mais sa mauvaise humeur redoubla la satisfaction du public : le prince Louis Bonaparte, le futur empereur, traduisit la pièce en allemand, et les amis de Niccolini firent frapper une médaille en son honneur.

L'intention politique assez visible déjà dans *Antonio Foscarini*, s'étale presque ouvertement dans *Giovanni da Procida*, et l'idée dominante de la tragédie est contenue tout entière dans ce beau vers, qui s'adresse bien moins aux Français qu'aux Allemands :

. . . . Il Franco
Ripassi l'Alpe, e tornerà fratello...

L'histoire indignement travestie dans les *Vêpres siciliennes*, de Casimir Delavigne, allait, cette fois, prononcer son arrêt définitif par la bouche éloquente de Niccolini, et le noble écrivain, en réhabilitant un des plus illustres Italiens du moyen âge ne faisait que rendre à la vérité longtemps outragée un solennel hommage. La cause du fameux soulèvement de Palerme est, en effet, parfaitement connue, et les faits attestés déjà par de graves personnages, tels que Villani et Boccace, ont été mis dans tout leur jour par le savant M. Amari. « Les Siciliens, ainsi que le dit le vieux chroniqueur Niccolo Speziale, souffrirent avec une timide patience les extorsions et les cruautés de leurs conquérants, mais quand ceux-ci attentèrent à l'honneur des femmes, l'indignation publique éclata. » C'est à la veille de l'insurrection que commence la tragédie de Niccolini, tragédie presque sans action et qui intéresse à force de passion et d'éloquence. Le premier acte s'ouvre par un dialogue entre Imelda, fille de Procida, et l'homme qu'elle a épousé secrètement, Tancrède, que jusque-là elle avait cru Italien et qui est le fils d'Eribert, gouverneur français abhorré par toute la Sicile. Cette scène où Tancrède révèle le secret de sa naissance, — secret qu'il ne connaît encore que bien confusément puisqu'il ignore le nom de sa mère, — est admirable de sentiment et de poésie, et lorsqu'elle s'achève, le spectateur est déjà initié à l'horrible grandeur du drame qui se prépare. Tancrède se retire, et au même instant paraît Procida couvert de haillons, comme il convient à un proscrit longtemps battu par la tempête, et après avoir serré sa fille dans ses bras, il s'écrie :

« O ma fille, tu me regardes et tu pleures ! Sous ces vêtements misérables tu hésites à reconnaître ton père... Hélas ! je l'ai compris bien vite ; sur cette terre ensanglantée par mille luttes fratricides, toujours ouverte aux barbares et hostile à ses propres enfants, il suffit, pour devenir un étranger, de quitter les murs de sa cité natale. Ah ! ces

vêtements souillés ne sont que trop magnifiques, en présence de ton avilissement, ô Italie, et mon inculte chevelure ne retombera jamais assez bas sur mes yeux pour m'empêcher de mesurer d'un regard la profondeur de ton abaissement! »

Ces patriotiques effusions vont se développer à l'aise dans les deux actes suivants, où Procida raconte ses malheurs à son ami Gualtiero et lui communique ses desseins. Ce Gualtiero est un brave chevalier qui, du côté des Siciliens, est le pendant exact de Tancrède et à qui Procida a promis la main de sa fille Imelda. Celle-ci, réduite au désespoir confie une partie de son secret à cet amant généreux et l'arrivée soudaine de Tancrède à la fin du troisième acte amènera une explication plus complète. Cette scène de défi, où la France est si dignement représentée par le fils d'Eribert, est du plus grand effet, et Niccolini, par l'intermédiaire de ces illustres champions de deux causes inconciliables, met habilement en relief les droits sacrés de sa patrie et les odieuses prétentions des étrangers.

Le quatrième acte est plus pathétique encore que les précédents, et le dernier voile qui couvre la naissance de Tancrède va tomber enfin. Il est le fils de la femme de Procida, laquelle a été violée par Eribert, et en épousant Imelda, il s'est uni à sa sœur. Après une pareille découverte, la situation est trop tendue pour que la catastrophe puisse être différée, et le cinquième acte, tel que l'auteur l'avait écrit d'abord, est la mise en scène d'une révolution. On entend au début un chœur magnifique de vierges et de poètes siciliens; chacune de ces strophes vengeresses où sont condensés les griefs de toute une nation, surexcite au plus haut degré la fureur populaire, et dès que Procida paraît, le massacre commence.

Inférieur peut-être, à quelques égards, à *Antonio Foscarini*, ce drame tragique marque néanmoins l'apogée du talent de Niccolini, penseur et poète. Le succès de *Procida* au théâtre ne put être arrêté que par l'intervention de la police qui obéit en prohibant la pièce aux injonctions de la France et de l'Autriche, et l'auteur dut désormais mettre une sourdine à sa lyre.

Lodovico Sforza, qui parut en 1834, est écrit sur un ton plus contenu, mais le but du poète est toujours le même : l'éducation politique des Italiens par la littérature. Le sombre sujet qu'il avait choisi prêtait peu d'ailleurs à des élans lyriques; l'amour est absent de cette tragédie, où la sympathique Isabelle ne joue guère que le rôle d'une garde-malade, et l'attention du spectateur se porte exclusivement sur deux points : la lente agonie du jeune duc Galéas, empoisonné par son oncle, — les trames secrètes de cet infâme Ludovic, dont le nom se retrouve depuis trois siècles dans les malédictions de tous les Italiens. Le début, la conduite et la conclusion de ce drame, sont connus de quiconque a lu Guicciardini; le mérite de l'ouvrage consiste dans l'analyse profonde du caractère d'un fourbe de génie, et l'intrigue repose uniquement sur la présence à Milan du roi Charles VIII, jeune homme sans volonté arrêtée, lequel peut à son gré régler la destinée de Galéas et celle du More. C'est malheureusement celui-ci qui l'emporte et qui, à la fin du quatrième acte, proclamera son triomphe dans ce beau monologue :

« ... Tous mes vœux sont comblés! la certitude remplace enfin cet espoir inquiet que la mort pouvait tromper. Je ne risque plus de m'égarer dans ma course, je suis ce que j'ai voulu être. Déposons maintenant de timides pensées, et qu'au doute succède la décision. Imprime sur d'autres visages, ô vaine terreur, tes pâles stigmates et maîtrise à ton gré les cœurs vulgaires! Mon père régnait quand je naquis.... Noble fils du lion, il est temps de dépouiller mon masque de renard! Tranquille après tant de travaux, je puis songer en souriant aux moyens qui ont servi d'échelons à ma grandeur. Tout a concouru à servir mes desseins : vices, vertus, espérance, crainte, audace, peuples, patriciens et monarques! J'ai usé de tout, j'ai tout abaissé à mes pieds, et je reconnais à mon mépris pour la race humaine, la volupté que procure l'usurpation.... J'arrache peut-être à mon neveu quelques jours d'existence, mais plus clément que la nature, je hâte la séparation entre cette âme attristée et ce corps maladif. Je n'aime point le crime.... C'est le but seul que j'envisage, et mon crime d'ailleurs

sera toujours incertain aux yeux de la postérité. Fût-il dévoilé au grand jour : le silence des masses, un moment de colère chez un petit nombre d'hommes, les témoignages d'une douleur vraie ou feinte, mais passagère, voilà tout le châtiment que j'aurais à affronter... Appelons Calco ! Il a reçu de la destinée une conscience intrépide, il sait s'acquitter avec adresse et promptitude des plus vils ministères, et la peur même agit parfois chez lui comme un stimulant. Voudra-t-il me comprendre? Je ne puis parler clairement sans me trahir, et d'autre part des ordres équivoques n'amènent point des actes décisifs. Je n'ai personne qui puisse deviner mes intentions et, — sans m'interroger, — les lire dans mes regards.... Ah ! cet homme, s'il existait, serait trop à craindre.... mais la nature n'a créé qu'un seul Ludovic !... »

Lorsque *Lodovico Sforza* fut présenté à la censure, la police était en éveil, et Niccolini eut tant de peine à préserver cette tragédie des mutilations d'usage qu'il résolut de ne plus s'exposer à l'avenir à de pareilles tracasseries. Sa *Rosmonda d'Inghilterra*, qui parut en 1838, n'est, en effet, qu'une histoire d'amour où l'on trouve comme toujours de beaux vers et de belles situations, et après ce dernier succès, il renonça définitivement au théâtre pour travailler plus tranquillement à deux drames historiques, *Filippo Strozzi* et *Arnaldo da Brescia.*

Le véritable sujet de *Strozzi*, c'est la chute de la liberté florentine au XVI[e] siècle et l'asservissement de l'Italie entière. Filippo est un grand seigneur, à la fois banquier, marchand et lettré, qui entremêle de vulgaires amours à l'étude de la politique et à celle de Platon. Esprit sceptique, caractère faible et mobile, jeune homme libertin, vieillard débauché, partisan tardif de la liberté après s'être vautré dans la boue et dans le sang à la cour des Médicis, il expie en mourant le mal qu'il fit jadis à sa patrie. Autour de lui apparaissent d'autres personnages plus considérables : Côme, le Tibère toscan ; Guicciardini qui méprise l'Italie et la perd pour assouvir une ambition sans frein ; puis c'est Cybo, Sifonte et d'autres Florentins avec lesquels l'auteur semble avoir vécu tant il donne de relief aux esquisses de

Varchi, de Segni ou d'Adriani. Ainsi que nous le dit Niccolini dans sa préface « le poète a ranimé des cadavres, il a rallumé dans leurs cœurs des passions endormies depuis trois siècles, et rendant la parole à ces représentants du passé, il s'écrie : Dites à vos neveux qui supportent depuis si longtemps le poids de vos fautes, quels vices, quelles discordes, quelles ambitions amenèrent votre ruine, et que vos discours servent de leçons à ces infortunés qui remontent si péniblement cette pente du faîte de laquelle vous avez glissé en un moment jusqu'au fond de l'abîme. Qu'ils apprennent enfin :

. . . . Come vien sui figli
Dalle colpe dei padri eterno il pianto....

Si dans son *Filippo Strozzi* Niccolini nous retrace comme en un vivant tableau les malheurs de l'Italie au XVIe siècle, il embrasse un cadre autrement vaste dans *Arnaldo da Brescia*. C'est un poëme dramatique aux proportions colossales, et où le poète, ressuscitant le moyen âge tout entier avec ses fortes passions, ses erreurs, ses vagues mais puissantes aspirations, met aux prises dans un triple duel, la liberté et le despotisme, la civilisation et la barbarie, le pape et l'empereur. L'action déborde en cette épopée : nous voyons l'Italie en lutte perpétuelle avec l'Allemagne, à laquelle elle est unie par une chaîne ensanglantée ; nous cheminons au milieu des ruines accumulées par la fureur de l'étranger ou les guerres intestines, et sur une route semée de cadavres, nous suivons de loin l'implacable César qui va faire consacrer au Pontife de Rome une couronne conquise sur le champ de carnage. Mais la pensée chrétienne qui germe au sein de la foule va se produire par d'éclatantes manifestations, et un moine obscur armé de la parole sainte servira à lui seul de contre-poids au pape et à l'empereur. L'apôtre magnanime va de ville en ville et partout le peuple se presse sur ses pas ; Arnaldo fait revivre la liberté du Christ, il flétrit la rapacité du clergé, il veut que le pape ne soit plus que le guide spirituel du monde, et il lui demande d'abdiquer le sceptre temporel. Mais un

Pontife anglais et un prince allemand uniront leurs efforts contre ce prêtre patriote, et Arnaldo mourra en martyr de l'Eglise et de l'indépendance italienne après avoir rendu un dernier et sublime hommage aux trois objets de son culte : Dieu, — le Progrès, — la Liberté !

Cette œuvre capitale réclamerait un examen détaillé que nous ne pouvons malheureusement lui accorder ici, et, forcé de remplacer des démonstrations par une simple affirmation, nous nous bornerons à dire que par la grandeur de la conception et par la puissance du souffle lyrique dont il est animé, le drame d'*Arnaldo* complète dignement la série des œuvres poétiques de Niccolini et subsistera comme un imposant témoignage de son génie sans déclin.

Pendant que le tragique florentin agrandissait l'héritage d'Alfieri et s'emparait en conquérant de la scène italienne, d'autres athlètes, fort estimables encore quoique de taille inférieure, descendaient bravement dans l'arène où triomphait depuis quinze ans cet incomparable lutteur. En 1827, Marenco, poète inculte mais parfois bien inspiré, débutait par sa tragédie de *Buondelmonte*. C'est une assez médiocre imitation de l'*Adelchi* de Manzoni, mais où l'on rencontre, çà et là, des tirades pleines d'émotion et de vigueur, et ces indices de talent s'accusèrent encore davantage dans *Ugolino*, pièce mal composée d'ailleurs, et simple développement de l'épisode dantesque. Le discours de l'archevêque Ruggieri attira particulièrement l'attention de la critique, et je n'en citerai que les premiers vers :

. . . . Altra speranza
Nell' avvenir, desio null' altro io nutro,
Che dì molcire i miei tormenti al suono
Del vostro pianto eterno...

Il continue sur ce ton et finit par atteindre à l'exagération de l'horrible. On releva aussi dans cette pièce des traces de mauvais goût et des archaïsmes qui touchent au ridicule. C'est ainsi qu'Ugolin dit à Anselmuccio :

Oh di misfatto inespiabil, fero
Memorie incancellabili ! Sparlo
Da questa mano *il prisco onor di polpe.*

Presque toutes les pièces que le tragique piémontais écrivit dans la suite offrent de rares beautés à côté d'imperfections choquantes : *Corso Donati*, — *Manfredi*, — *La Famiglia Foscari* et *La Pia de' Tolomei*, obtinrent un succès mérité, mais parmi ces ouvrages, un seul a conquis une popularité durable et semble devoir rester au théâtre. En adaptant à la scène la touchante légende d'où Sestini avait tiré déjà son charmant poëme, Marenco se permit pourtant d'altérer la tradition dantesque, et nous ne saurions approuver ces modifications que le public italien a néanmoins adoptées sans trop de résistance. Rebaptisant on ne sait pourquoi Nello della Pietra, auquel il donne le nom de Rinaldo, il met en outre sur son compte les actions, les qualités morales, et la condition sociale de ce fameux Provenzano Salvani, qui, pour délivrer son ami captif :

Si condusse a tremar per ogni vena,

et c'est précisément Ugo, cet ami, qui jouera le rôle de traître dans la pièce et qui causera la mort de la Pia.

Au début de la première journée, Rinaldo della Pietra, que Marenco investit de sa propre autorité des fonctions de gouverneur de Sienne, est sur le point de partir pour guerroyer contre les Florentins ; mais avant de s'éloigner, il veut avoir un entretien avec Ugo qu'il a soin d'écraser tout d'abord sous le souvenir du bienfait reçu, et qu'il charge ensuite de veiller sur l'honneur de la Pia. Celle-ci arrive pour adresser à son mari de touchants adieux, et Rinaldo est à peine sorti qu'Ugo reparaît pour faire à la belle affligée une déclaration à brûle-pourpoint et dénigrer son ami absent. La Pia s'indigne, mais oubliant apparemment que son mari n'est qu'à deux pas de la ville, elle se contente de menacer l'odieux et stupide séducteur, et le pre-

mier acte s'achève par cette scène inquiétante mais invraisemblable.

Ugo ne perd point de temps, car au commencement de la seconde *journée,* il a déjà dénoncé la Pia et accompagné de Rinaldo il est en embuscade en plein air et à minuit, pour surprendre en flagrant délit la jeune femme adultère. Celle-ci a reçu une lettre signée du nom de son frère, laquelle lui assigne un rendez-vous nocturne : elle croit devoir s'y rendre et trouve à l'heure dite un homme hermétiquement clos dans son armure, mais qu'elle prend pour son frère, puisqu'il se donne pour tel en lui parlant à demi-voix. Ce misérable, aposté par Ugo, n'arrache à la Pia aucun aveu compromettant ; mais Rinaldo qui, sans rien entendre des paroles échangées assiste de loin au colloque, se confirme dans ses horribles soupçons et se décide à perdre celle qu'il croit coupable. Cet acte est infiniment supérieur au premier, et les accents que Marenco place dans la bouche de Rinaldo, sont bien ceux d'un homme profondément blessé dans ce qu'il a de plus cher et qui, ayant aimé sans mesure, sera sans pitié dans sa vengeance.

Les trois scènes de la *journée* suivante qui est fort courte, nous montrent en effet la Pia reléguée au fond d'un vieux château, et respirant l'air impur de la *Maremma* toscane. Rinaldo dissimule avec elle jusqu'au dernier moment, et ce n'est qu'en la quittant qu'il laisse éclater sa colère. La Pia proteste en vain de son innocence, toute justification est impossible, car ce frère dont elle croit pouvoir invoquer le témoignage, Rinaldo l'a vu tomber mourant sur le champ de bataille. Désolée de l'erreur de son mari, qui s'éloigne furieux, elle voit bientôt une porte s'ouvrir et livrer passage à l'infâme Ugo. Le monstre vient proposer à sa victime un odieux marché, mais celle-ci grandit sous les outrages auxquels elle est en butte, et confondu de tant d'héroïsme et de vertu sans espoir, Ugo se retire en s'écriant :

Non è dunque virtude un nome vano !

La quatrième *journée* s'ouvre par une scène attendris-

sante entre Rinaldo et sa fille, qui implore la grâce de la Pia; mais il repousse ces humbles prières ne se doutant pas que l'heure de la vérité est sur le point de sonner. Un moment après, il se trouve en face de son beau-père Tolomei, et ils procèdent ensemble à une solennelle explication. Le vieillard tient en main la preuve de l'innocence de sa fille, une lettre que lui a remise Ugo blessé mortellement par lui en combat singulier, et le coupable arrive lui-même d'un pas chancelant pour renouveler son terrible aveu avant de mourir dans les angoisses du remords.

Dans ces quatre premières *journées*, le bon et le mauvais s'équilibrent assez exactement, mais le dernier acte est magnifique, et c'est lui qui a fait la fortune de la pièce. Plus humain que son maître, le châtelain auquel est confiée la garde de la Pia a pour elle les égards dus à de si grands malheurs supportés avec tant de résignation. Mais la fièvre paludéenne a accompli son œuvre, et la Pia touche à ces derniers instants. Elle s'est fait porter au pied de la tour afin de jeter encore un regard sur ces montagnes de Sienne près desquelles s'écoulèrent ses jeunes années si riantes et si pures. Mais sa vue affaiblie ne peut embrasser de lointains horizons, et elle n'aperçoit autour d'elle qu'une plaine lugubre toute semée de tombes; elle sent que l'heure suprême est proche, et atteste une fois de plus son innocence dans une émouvante tirade qui arrache des pleurs aux assistants. L'œil de la Pia est déjà chargé de ténèbres, mais tout à coup elle se ranime : la terre gémit sous le galop furieux de deux coursiers; elle va revoir son mari, et pourra expirer dans les bras de Rinaldo après lui avoir pardonné.

Cette cinquième journée eût été digne d'achever un chef-d'œuvre, et *la Pia* n'est par malheur que le chef-d'œuvre de Marenco. Mais le nom de la belle Siennoise protègera celui de son poète, et tous les deux iront à la postérité grâce à cette faible lueur qui brille à leur front et qui est un reflet de l'auréole dantesque.

Moins fécond que Marenco, mais plus élégant écrivain, M. Sabbatini, aujourd'hui secrétaire au conseil d'État italien, a autrefois travaillé pour le théâtre, et ses deux ouvrages *Tassoni* et *Bianca Cappello,* méritent bien une courte men-

tion. Ces drames ont été applaudis à Modène, vers 1845, et l'un d'eux au moins, celui qui a pour titre : *Alessandro Tassoni,* serait encore, selon toute apparence, accueilli avec honneur par le public des grands théâtres de Naples et de Milan. On trouve dans cette pièce ce qui manque à la plupart des compositions dramatiques italiennes, un dialogue naturel et animé, une intrigue fortement nouée, des caractères en général bien tracés et un vif sentiment de ce qu'on appelle aujourd'hui *couleur locale.* Ces mêmes qualités reparaissent, bien qu'avec moins de relief, dans le second drame, Bianca Cappello, qui, tel qu'il est, ferait encore meilleure figure que beaucoup d'autres pièces appréciées au-dessus de leur valeur. Mais quoi qu'il en soit du mérite de ces deux compositions, elles ne pourront ressusciter que par le théâtre, car, ainsi que l'a dit Molière, « les pièces sont faites pour être jouées et non pour être lues, et il faut espérer que la réimpression qui en a été faite récemment suggèrera l'idée d'une avantageuse spéculation à quelques-uns des innombrables *impresarii* de la péninsule.

En outre de la tragédie et de la comédie, il est un troisième genre qui, en Italie, et en Italie seulement, a été cultivé avec gloire : l'opéra ou drame lyrique. On ne connaît plus aujourd'hi que de nom la plupart des musiciens jadis illustres qui s'inspirèrent des doux accents de Metastasio, mais on relit toujours avec plaisir les aimables compositions de ce poète que Marie-Thérèse appelait « son vieux Cygne. » Il en sera de même un jour de cet homme qui associa son génie à celui de Bellini, et sans avoir la pensée d'énumérer les beautés semées à profusion dans le *Pirata,* — *Beatrice di Tenda* et la divine *Norma,* ouvrages charmants que les ignorants eux-mêmes savent par cœur, j'ai cru devoir m'arrêter pour saluer la tombe de Romani.

CHAPITRE CINQUIÈME.

De la comédie. — Paolo Ferrari : *Goldoni e le sue sedici commedie* ; — *La satira e Parini* ; — *La Prosa* ; — *La Donna e lo scettico* ;— *La Bottega del Cappellaio.* — Giacometti et son théâtre comique.

Pendant la plus grande partie de cette période assez longue qui s'écoula entre les derniers triomphes et la mort d'Alberto Nota, de 1826 à 1847, la scène comique resta à peu près vide, et ce ne fut que vers la fin du règne de Charles-Albert que la critique signala les débuts de deux auteurs inégalement célèbres, M. Paolo Ferrari et M. Giacometti. Mais ce n'est que plus tard et après 1848 qu'ils ont mis au jour leurs principaux ouvrages, et si nous en parlons ici c'est afin d'éviter l'encombrement dans notre livre IV, au moyen d'une transposition qui n'offre aucun inconvénient.

Écrivain soigneux et fin, préoccupé, peut-être à l'excès, de plaire à un public d'élite, et dissimulant parfois son but patriotique sous une forme savante et des précautions oratoires trop peu intelligibles pour le vulgaire, M. Ferrari a fondé sa réputation par quatre grandes comédies que nous allons successivement passer en revue. Dans sa pièce intitulée : *Goldoni e le sue sedici commedie*, laquelle est une de ses plus heureuses conceptions, l'auteur laisse apparaître un premier indice de sa tendance à identifier une idée abstraite avec un nom propre et un type vivant. Il semble, à ne considérer que le titre, qu'on ne doive compter que sur la mise en scène d'une anecdote fort connue de la vie de Goldoni, tandis qu'il s'agit en réalité d'une analyse morale

et d'une étude historique sur le théâtre italien. Goldoni appartient à la France presque autant qu'à l'Italie, et tout le monde a lu ses curieux mémoires écrits dans notre langue, et où le Molière vénitien nous expose les vicissitudes gaiement supportées de sa longue existence. M. Ferrari a légèrement altéré et embelli, dans l'intérêt de sa pièce, le caractère de cet homme insouciant auquel il donne la souplesse et la présence d'esprit d'un Beaumarchais, et nous aurons souvent l'occasion de noter au passage des atteintes portées à la tradition.

La scène se passe à Venise en 1749. Goldoni, qui a maintenant quarante ans, est dans toute la force de son génie, et il est en train de remporter un succès éclatant. La bataille se livre au premier acte, et pendant que l'heureux auteur recueille du fond de la coulisse les derniers bravos de la foule, sa femme Nicoletta tient tête à deux soupirants : l'Espagnol Don Pedro et son fils Fulgence. Le roman de *Paméla* vient de paraître, et nos Castillans, amoureux à l'insu l'un de l'autre de la belle Génoise, lui offrent chacun un exemplaire du livre à la mode, sans oublier d'y insérer un billet incendiaire. Ces « poulets » anonymes sont d'ailleurs placés d'une façon si apparente, que Pedro, intrigué à la vue de ce bout de papier expédié par un rival, dérobera la « déclaration » de Fulgence qui lui rendra la pareille. Cette suite de scènes est fort amusante, et si l'on peut faire un reproche à l'auteur, c'est d'avoir donné trop d'esprit à Nicoletta, qui joue dans les Mémoires un rôle insignifiant et semble avoir été une assez insipide créature. Dans la seconde moitié de l'acte, nous voyons paraître avec le parasite Sigismond le fameux Don Marzio, de la *Bottega di Caffé* : tous deux sortent du théâtre, et en écoutant tour à tour le vil flatteur et le médisant implacable, l'impatiente Nicoletta se demandera avec angoisse si son mari est vainqueur ou vaincu. Mais celui-ci arrive enfin et Don Marzio se rallie en frémissant à l'avis de Sigismond. A peine installé au sein de ce petit cercle et à côté du guéridon, Goldoni aperçoit les deux exemplaires de Paméla, et mis au courant de la double intrigue, par une communication que Nicoletta lui fait à voix basse, il s'attache à mystifier Don Pedro sans avoir

l'air d'y toucher, en combattant mollement les soupçons de Don Marzio, à propos d'un type d'Espagnol ridicule qui figure dans la *Vedova Scaltra*. La pièce applaudie, Don Pedro se retire de fort mauvaise humeur tout en disant entre ses dents : « Sa femme a reçu ma déclaration. » Débarrassé de cette première série d'importuns, Goldoni devra donner audience aux comédiens, à l'*impresario* Medebac et à sa femme, la jolie et capricieuse Placida, qui est sur le point de se prendre aux cheveux avec une autre actrice. Les *prime* et *seconde donne* finissent par s'en aller sinon par s'entendre, et cèdent la place à leur directeur qui, pour contrebalancer l'effet d'une pièce satirique du fameux Zigo (Carlo Gozzi), veut absolument représenter un ouvrage de rebut que le grand comique destine à l'oubli. Mais la patience de Goldoni est à bout, il envoie au diable son tyran et va souper gaiement en tête à tête avec Nicoletta.

Ce premier acte n'a pas moins de quatre-vingts pages, ce qui est un peu long, même pour une exposition ; mais les trois derniers seront plus courts sans être moins agréables. Au second acte, la scène est transportée sur une place fréquentée par la société élégante, et nous allons retrouver deux de nos connaissances : Fulgence qui déjeûne de grand appétit et Don Pedro qui, furieux d'avoir été livré en proie aux railleries du parterre, se promène de long en large dans un état de surexcitation fébrile. Zigo, soigneusement masqué, ne tarde pas à s'asseoir près d'eux en compagnie de Sigismond, qui soupe volontiers chez le Guelfe, après avoir dîné chez le Gibelin ; puis arrivent coup sur coup Don Marzio donnant le bras à Rosina prima *servetta*, et Norina, autre comédienne qu'amène son camarade Paolo. Au moment où la conversation est le plus animée, on voit s'avancer deux hommes masqués, l'un desquels porte un domino parfaitement semblable à celui de Zigo : c'est Goldoni qui, suivi de Medebac, est à la recherche de son adversaire qu'il prend à partie en se posant en détracteur acharné de la *Vedova*. Zigo, alors par esprit de contradiction, plaide d'abord en faveur de la pièce, si bien que chacun le prend aussitôt pour Goldoni, et Goldoni pour Zigo, dont il contrefait à merveille l'attitude et les tics. Mais le vrai Zigo, tout en louant

la *Vedova Scaltra*, ne perd pas de vue son but habituel, car la seule chose qu'il admire dans la pièce c'est « l'intention politique. » — « On demande, dit-il, ce qu'il y a de bon dans un pareil ouvrage! Un ouvrage qui semble avoir été composé par un sot et qui pourtant contient un traité de haute politique et la divulgation d'un secret d'État! Je suis le premier à convenir qu'en tant que comédie, la *Vedova* est une œuvre pitoyable; que, sauf le caractère de l'Espagnol, type assez divertissant parce que *je l'ai copié*... (*mouvement dans l'auditoire*),.. c'est-à-dire parce que Goldoni l'a copié d'après nature, en observant les allures d'un certain Espagnol que nous connaissons tous... Ce caractère excepté, il n'y a dans la pièce ni intérêt, ni esprit, ni coups de théâtre...» Zigo se retire pour un instant, et le déguisement de Goldoni donne lieu à de singulières méprises. Don Pedro s'approche de son allié supposé et lui remet le billet saisi dans la *Paméla* de Fulgence, et qui permettra à Zigo d'amuser le public aux dépens de Nicoletta et de son mari; celui-ci obtiendra de la même manière le billet trouvé par Fulgence, et au bout de quelques minutes, profitant du retour de Zigo, il reprendra son duel, traînant dans la boue le satirique, en feignant de l'admirer, et répliquant imperturbablement aux protestations de Zigo par cette apostrophe triomphante: « Soyez persuadé que Zigo et moi ne faisons qu'un.» Après quoi il passe à ses menus adversaires, confond, pièces en mains, la niaise présomption des deux Espagnols, et rentre chez lui démasqué... et vengé.

La première moitié de l'acte suivant nous offre un excellent tableau de mœurs; M. Ferrari y met aux prises comédiens et comédiennes, auteurs et *impresarii*, et Goldoni, sorti tout meurtri de cette épouvantable mêlée, va chercher un refuge dans le théâtre San Samuele, où Zigo s'apprête pourtant à jouir de son humiliation. Mais l'atmosphère est moins orageuse dans la salle que sur la scène, et lorsque l'auteur de la *Vedova* se présente accompagné de Nicoletta, il rencontre immédiatement un protecteur puissant dans le vieux Grimani, personnage original qui parle vénitien. Pendant que cet illustre seigneur les console par des offres de service, compensation surabondante à quelques acclamations

isolées en l'honneur de Zigo, Medebac accourt pour chercher « son poète » que les auditeurs de la *Vedova*, plus nombreux et plus enthousiastes encore que la veille, réclament à grands cris; Goldoni ôte son masque, la foule applaudit et déserte le théâtre pour faire un cortége triomphal au réformateur de la comédie.

Mais il n'est qu'un pas du Capitole à la roche tarpéienne, et Goldoni, au commencement du quatrième et dernier acte, court un double danger : la chute de la méchante pièce que l'on s'obstine à jouer malgré lui et le courroux du Conseil des Dix à l'occasion d'un *factum* un peu trop vif à l'adresse de Zigo. Goldoni sera à la hauteur de la situation, et son attitude semble même un peu exagérée lorsqu'en présence de Grimani il fait entendre une protestation qui rappelle par trop les paroles de Dante refusant d'acheter sa grâce au prix de son honneur. Grimani heureusement aura assez de crédit pour désarmer le gouvernement, et Goldoni se tirera d'affaire à l'égard du public par un spirituel compliment et la promesse de seize comédies nouvelles. On sait qu'à un an de là il satisfit religieusement à cet engagement en empruntant autour de lui des sujets — aux ridicules, aux défauts et aux faiblesses de Don Pedro, de Don Marzio ou de Placida.

Telle est cette longue comédie, ou plutôt cette collection de jolies scènes qui ne sont pas reliées entre elles par un lien assez fort. Cet ouvrage élégamment écrit et qui gagne à être lu à tête reposée, a pourtant réussi au théâtre, et l'auteur, allant plus avant dans la voie qu'il s'était ouverte, livrait bientôt aux comédiens du théâtre Alfieri de Turin une autre étude historique en quatre actes et en vers : *La Satira e Parini*. En composant cette nouvelle pièce, le poète avait un double but : il voulait représenter dans un tableau d'ensemble la Société Milanaise de la fin du XVIIIe siècle, et en second lieu établir au profit de son héros, la distinction entre la vraie satire philosophique et morale, laquelle est une arme puissante aux mains des grands penseurs, — et cette satire impudente et sans frein qui est l'instrument ordinaire des calomniateurs effrontés. Au point de vue historique, la pièce est passablement exacte, et par une dispo-

sition ingénieuse qui n'est pas sans quelques inconvénients, l'auteur y introduit les quatre situations que décrivent les quatre chants du *Giorno*. Nous sommes à Milan en 1765. Parini a trente-six ans, et il vient d'achever la deuxième partie de son poëme intitulé : *Il Mezzogiorno*. Mais le protecteur du poète, le gouverneur du duché est à Vienne, et la publication de ce chant satirique, où les mœurs efféminées de l'aristocratie sont traitées sans ménagement, est suspendue par ordre de la police. La noblesse ne demanderait pas mieux que d'arriver à un accommodement avec ce rude joûteur; la marquise Colombi l'invite à dîner, et Parini, à la fin de l'acte, assiste à la toilette du comte Travasa, médiateur d'une paix impossible. Cette scène de la toilette est fort bonne, et si Parini se fût amusé à écrire des vers martelliens, il eût dit sans doute comme dans la pièce en regardant Travasa ou Colombi :

> Oh ! forte ! e il suo grand' avo così pur presso a poco
> Affrontava in battaglia la polve... e il fumo e il fuoco !
> E così di questi altri gli avi assennati e prodi
> Sedean pensosi e vigili della patria custodi,
> A cui dovean dar lustro essi col senno e i petti,
> E i nipoti coi ricci, le code... e i minuetti...

Au moment où s'ouvre le second acte, le Gouverneur est de retour, et Parini qui se présente au palais rencontre sur le seuil un malheureux laquais de sa connaissance qu'une grande dame vient de chasser parce qu'il a marché sur la queue d'une petite chienne. C'est l'épisode de la *Vergine cuccia*, et il y avait peut-être imprudence à le reproduire. Après cet entretien avec ce malheureux qu'il promet d'appuyer auprès de Mme la Gouvernante, Parini est admis à s'incliner devant leurs excellences. Donna Maria est un type de femme accomplie, c'est un caractère tracé avec charme, et celui du Gouverneur brusque et bon est également fort bien rendu. L'appui de ces deux personnages est d'avance assuré au bon droit, mais on ne négligera rien pour les irriter contre Parini, et celui-ci qui, dans le palais même, a dû répondre par des mots piquants aux im-

pertinences des courtisans, poursuivra la lutte dans le salon de Colombi où nous sommes introduits dès la scène VI. Grâce à une déplorable méprise qui fera planer sur le poète un fâcheux soupçon, la situation se compliquera jusqu'à devenir intolérable, et il aura besoin de toute sa présence d'esprit pour tenir en respect ses ennemis ameutés et le Gouverneur trompé.

L'acte IIIe débute par une excellente bouffonnerie, une séance de réception à l'académie aristocratique des *Enormi*. Travasa, dans un désir de conciliation, a offert à Parini le fauteuil vacant, et le poète n'a point osé décliner l'honneur d'appartenir à une assemblée qui compte le Gouverneur parmi ses dignitaires. Mais cette apparente courtoisie des nobles et ignares académiciens, cache un piége tendu au récipiendaire plébéien ; ils ont répandu le bruit que « la dame à la chienne » n'est autre que la Gouvernante, et au moment fixé, ils demandent par acclamation à entendre le morceau incriminé. Parini se prête de bonne grâce à ce désir unanime, et lit à ses confrères le fameux épisode que M. Ferrari a dû remanier pour l'encadrer dans son texte. Cette opération délicate a d'ailleurs été faite d'une main si légère que l'on aurait grand peine à distinguer la part de « l'ancien » de celle du « moderne, » si une petite note ne venait charitablement couper court à nos incertitudes à cet égard. La lecture produit un effet foudroyant : le Gouverneur se fâche ; chacun, à l'imitation du noble seigneur, veut se reconnaître dans tel ou tel vers du *Giorno*, et il s'élève une immense tempête que Parini saura adroitement dissiper au dernier acte.

Accusé d'avoir composé des satires infâmes qui, au dire de ses ennemis, sont le véritable commentaire des épigrammes impersonnelles du *Giorno*, le poète insère dans son journal *Il Caffè*, un avis mystérieux en forme de « communiqué, » suivant l'expression aujourd'hui reçue. Cette note apprend au public que l'autorité a enfin découvert les auteurs véritables des satires qui ont produit à Milan un si vif scandale, et pour ajouter à l'efficacité de ce petit avertissement, Parini envoie aux coupables une circulaire anonyme mais qui semble émanée du Gouverneur, par

laquelle ce magistrat offre son pardon à ceux qui voudront bien l'obtenir par une confession écrite et signée. A peine le journal a-t-il paru, que les visites et les félicitations pleuvent chez le rédacteur en chef que l'on suppose réconcilié avec la police, tandis que d'autre part le Gouverneur se voit remettre par des gens à mine contrite une demi-douzaine de petits billets qui l'instruisent de la cabale et lui démontrent l'innocence de son ancien protégé. Celui-ci sera libre maintenant de publier son *Mezzo-Giorno* et devra s'engager à écrire encore *Il Vespro* et *La Notte*.

Cette intrigue, on le voit, est assez fortement nouée, mais on pourrait trouver à redire à toutes ces trames qui s'enchevêtrent les unes dans les autres sans qu'il soit toujours facile de suivre la direction de tant de fils entremêlés. Les acteurs sont trop nombreux, et il ne serait pas impossible d'améliorer cet ouvrage au moyen de quelques suppressions qui lui ôteraient son embonpoint factice. Quant au style, on ne saurait que le louer, et l'auteur n'a qu'un tort, celui d'avoir employé, au lieu du vers *Sciolto*, — qui n'est pas plus déplacé, dans la comédie que dans la tragédie, — l'horrible vers qu'on appelle *Martellien*, du nom de son triste inventeur,

La Prosa, qui a valu à M. Ferrari un troisième succès, est une pièce plus simple mais qui ne manque pas d'intérêt, bien que la donnée en soit un peu rebattue. La « prose » dont il est ici question, n'est autre que cette vie intime, paisible, monotone si l'on veut, et que l'auteur, père de douze enfants parfaitement élevés, préfère avec raison à cette existence troublée dont il nous trace un si vigoureux tableau. Son héros, *Camillo Blana*, est un poète médiocre qui se croit l'héritier de Byron : Jeune, beau, riche, il s'est épris d'une grande artiste qu'il a arrachée en l'épousant au théâtre et à la gloire, et dont il se lasse bientôt lorsqu'il découvre qu'elle a encore plus de vertu que de talent. Elena est en effet, une de ces suaves créatures qui, admirées et courtisées par tout le monde, concentrent leurs affections sur un seul individu rarement digne d'inspirer une telle passion. Elle souffre longtemps en silence, mais un jour Camillo laisse échapper une de ces paroles qui

élèvent entre deux époux une barrière éternelle. Elena part avec sa fille, et va demander au théâtre des ressources qui les mettent au-dessus de l'insulte, pendant que Camillo, poète incompris, achèvera de se ruiner et descendra peu à peu la pente qui conduit à l'abrutissement. Les deux situations progressent rapidement en sens inverse. Les deux époux se rencontrent au commencement du troisième acte: Elle, riche, entourée, fêtée, — Lui, vivant d'expédients et songeant à se brûler... la cervelle qu'il n'eut jamais. Au quatrième acte, Elena paiera les dettes criardes de ce drôle pour l'empêcher de coucher sur le pavé; au cinquième, elle agréera l'aveu de son repentir, et il passera à l'état de mari entretenu. C'est là un dénoûment bien peu satisfaisant, et au risque de tomber dans le drame, il eût mieux valu faire succomber Camillo dans son duel, et réunir deux êtres dignes l'un de l'autre : Elena et Boisâpre, l'honnête homme de la pièce. Mais si le cinquième acte est défectueux, si le rôle tout entier de Camillo est faiblement conçu, l'auteur a mis dans son troisième et son quatrième acte assez de franc comique et de pathétique de bon aloi, pour assurer à sa comédie une vogue des plus durables, et Mme Ristori est rentrée depuis longtemps dans cette modique somme de mille francs que M. Ferrari a bien voulu accepter pour prix d'un travail aussi remarquable et aussi consciencieux.

En outre de ces trois beaux ouvrages, qu'on joue fréquemment sur tous les théâtres d'Italie, l'habile écrivain a composé plusieurs autres grandes comédies, qui n'ont pas été aussi bien accueillies. Son *Dante in Verona*, où il peint avec talent l'époque d'Alighieri, et qui devait servir de pendant à *Parini*, n'a point été représenté; sa *Scuola degli Innamorati*, n'a pu rester au répertoire, et *la Donna e lo Scettico*, dont nous allons dire un mot, n'a eu qu'un demi succès. M. Ferrari qui prend rarement la plume, sans s'être mis en quête d'un noble but moral à poursuivre ou d'une belle thèse à discuter, s'attache dans cette dernière pièce à nous prouver la supériorité de la foi qui agit sur le scepticisme oisif et désespéré, et il encadre son récit dans la fable suivante. Le marquis Massaresi, dans un besoin pressant, s'est rendu chez son notaire, et lui a soustrait deux cent

mille francs en billets de banque. Ce vol a été commis en présence d'un témoin caché derrière une porte, mais le premier président a eu soin de le faire emprisonner afin de lui fermer la bouche, et le notaire, hors d'état de satisfaire à ses engagements, s'est brûlé la cervelle en laissant dans la misère sa femme Teresa et son fils unique. Massaresi le voleur meurt presque en même temps après avoir tout avoué à son frère. Celui-ci n'ose confier ce redoutable secret à son neveu, qui serait du même coup ruiné et déshonoré, et au lieu de secourir indirectement la veuve par une restitution partielle et anonyme, il préfère la compromettre par des offres de services, lesquelles ne sont nullement justifiées par des relations antérieures. Teresa ne veut point d'argent, mais elle acceptera du travail, et le marquis lui fait commandes sur commandes. Il suffit à lui seul à la prospérité de tout un commerce de passementerie, et personne ne doute qu'il ne soit l'amant de cette femme jeune et jolie, qui, réduite hier encore à la plus affreuse misère, achète tout à coup un mobilier somptueux, donne à son fils une éducation raffinée, et lui permet de voyager à l'étranger. De retour chez lui, ce jeune homme ne tarde pas à savoir ce qu'on dit de Teresa depuis une quinzaine d'années ; il a le tort fort excusable de devenir « sceptique » en ce qui touche à la vertu de sa mère, et au lieu de conclure de ses soupçons qu'il doit travailler pour deux, il prend sa part de cette ignominie en attendant le jour d'un suicide sans cesse différé. Mais le premier président mourra, le témoin emprisonné jadis renoncera à un silence commandé par la peur, restitution sera faite à l'amiable, et comme un heureux événement n'arrive jamais seul, « le sceptique » devenu croyant, finira par épouser la fille millionnaire d'un oncle d'Amérique. Le désespoir du fils, « la foi ardente » de la mère, donnent lieu à de belles tirades en vers comparables à ceux de la *Satira e Parini ;* la cousine d'outre-mer est gentille, l'oncle est divertissant avec ses maladroits stratagèmes, mais l'ensemble est trop défectueux pour que M. Ferrari ne doivent pas des remerciements exceptionnels à madame Ristori, qui a su mener à bien le sauvetage de cette comédie en détresse.

Il y a dans le répertoire de l'auteur des œuvres plus humbles, de modestes « farces » dont le succès n'a pas du moins été contesté, et qui seraient bien accueillies partout. *La Bottega del Cappellaio,* amuse presque autant que le *Chapeau d'un horloger* de madame de Girardin, et le vieux *Codino* Gravoli, le joyeux apprenti Bortolo, la piquante Lucia sont des types comiques tout à fait dignes d'éloge; le *Ballo in Provincia* constitue également un joli petit acte, et l'on trouve d'agréables détails dans le *Scherzo comico,* intitulé *Persuadere-convincere e commuovere.* Réunis à ceux dont nous avons parlé plus haut, ces ouvrages forment une collection déjà imposante, et grâce à l'emploi judicieux d'un beau talent enrichi par de sérieuses études, M. Ferrari peut être considéré comme un des plus honorables héritiers de Giraud et d'Alberto Nota.

Si dans ses principales compositions, l'illustre comique de Modène pèche par excès de solennité, c'est un défaut contraire que nous aurons à relever dans les œuvres de M. Giacometti. Écrivain facile et fécond, il s'est surtout distingué dans le genre sérieux, et ses nombreuses comédies, fort bien accueillies par la foule n'ont pu obtenir le suffrage des classes éclairées. Il serait malaisé de faire un choix parmi tant de pièces également médiocres, également applaudies, mais pour ne pas afficher une sévérité aussi déplacée que doit le paraître à nos yeux l'indulgence du parterre italien, nous allons analyser rapidement deux ouvrages pour lesquels M. Giacometti éprouve une sorte de prédilection : *Quattro donne in una casa* et *Il Fisionomista.*

Deux époux modèles, — Armand jurisconsulte aux mœurs austères, — Ermellina, jeune femme d'une sagesse accomplie, vivent sous le même toit que leur oncle Biagio. Ce vieillard, autrefois victime du mariage, en est arrivé à détester le sexe charmant tout entier et professe une aversion particulière pour Adèle, amie de sa nièce et femme d'un étourdi nommé Georges, fort lié avec Armand. Chacun de ces personnages est parfaitement fidèle à son caractère et à ses antécédents pendant la première moitié du premier acte ; mais tout à coup « la prudente » Ermellina

qui voit trop rarement à son gré cette Adèle qui devrait lui être si profondément antipathique, imagine de fondre en un seul les deux ménages de Georges et d'Armand. Cette résolution insensée est adoptée séance tenante par les cinq parties intéressées, et ce paisible logis se transforme à l'instant en une maison de fous. Ermellina médit d'Adèle, Adèle médit d'Ermellina ; elles prennent pour confidentes leurs femmes de chambre, deux horribles harpies, et ce drame domestique, qui eût dû nécessairement se terminer dès le second jour, n'aboutit qu'après trois mois à une séparation imposée par la force des choses. Cette intrigue absurde est semée de jolies scènes qui ne brillent malheureusement pas par le style, et l'ensemble laisse d'ailleurs trop à désirer pour qu'une pareille pièce ne fût pas sifflée par des spectateurs intelligents.

Fort mal écrite aussi, mais préférable au point de vue de la conception, la comédie intitulée *Il Fisionomista* n'est pas autre chose en somme qu'une assez pauvre imitation du *Prognosticante fanatico* de Giraud. Passionné pour la phrénologie, le bonhomme Gaspare applique à tort et à travers cet art conjectural, et tandis qu'il découvre sur le crâne de l'hypocrite Serafina sa femme, et sur celui d'Angelico amant de cette odieuse créature, les plus rassurantes protubérances, il croit apercevoir la bosse du crime chez son honnête secrétaire Giuliano. Angelico enlève à l'aide de fausses clefs trente mille francs dans la caisse de Gaspare, qui expulse immédiatement Giuliano comme auteur présumé du vol ; mais la vérité se découvre enfin grâce à la dextérité d'Adélaïde, nièce du phrénologue, et celui-ci renonce bien qu'un peu tard à sa regrettable manie. Il n'y a dans cet ouvrage, qui a obtenu un grand succès, qu'un seul type à peu près *réussi*, celui d'Adélaïde ; c'est une commère assez divertissante, mais qui, exagérant l'entrain de ses devancières de la vieille école, a en outre le tort d'étudier la morale dans les romans d'Eugène Suë, ainsi qu'elle l'avoue un peu naïvement. Tel qu'il est, le *Fisionomista* est pourtant une des œuvres les plus littéraires de M. Giacometti qui a aussi fait preuve de talent dans quelques scènes de la *Donna in seconde nozze*. Mais nous craindrions de lui

jouer un mauvais tour en cherchant l'explication de ses autres triomphes et en parlant notamment de ses *Metamorfosi politiche*, où il est question de puritains écossais qui consultent « leur curé » et invoquent la *Madonna santissima*. L'auteur n'aspire, cela est évident, qu'à une renommée locale et viagère; il est donc à la fois au-dessus et au-dessous de nos critiques, mais ce que nous ne pouvons lui refuser, c'est la qualification qu'on lui a décernée depuis longtemps, de « premier fournisseur dramatique de la péninsule. »

CHAPITRE SIXIÈME.

Écrits divers en prose. — Silvio Pellico et *le Prigioni*. — Mémoires d'Arrivabene. — Écrits politiques de M. Mamiani. — Le père Bresciani. — Giusti prosateur. — Forti. — Centofanti. — Tommaseo. — Ambrosoli. — Gherardini. — Basilio Puoti et Vito Fornari. — L'abbé Barbieri et le père Ventura.

Après le coup de foudre de 1830, qui eut un retentissant écho dans toutes les cours européennes, quelques pâles victimes sortirent des cachots de l'Autriche, et parmi les cris de colère que ces hommes aigris par le malheur mêlaient aux transports de la délivrance, une voix plus douce et pourtant plus pénétrante que les autres se fit entendre : celle de Silvio Pellico. Tout entier aux plaisirs de revoir sa famille et ses amis, il semblait éprouver je ne sais quelle volupté intérieure en contant ses horribles souffrances du Spielberg, et cette résignation touchante, cette scrupuleuse attention à se tenir toujours plutôt en deçà qu'au delà de la vérité lorsqu'il parle de ses persécuteurs, produisent dans l'âme des lecteurs un effet incalculable ; tandis que d'autre part l'aimable Zanze, le rude et bon Schiller, seuls anges consolateurs qui fussent apparus à l'infortuné captif, font assez ressortir par le contraste la cruauté des geôliers et des agents de police de l'empereur François. Le succès de l'ouvrage fut européen et colossal ; quant au talent de Pellico comme prosateur, il fut plus contesté et nous allons laisser la parole à un juge compétent, à Gioberti, qui, dans son *Epistolario*, s'exprime en ces termes au sujet des célèbres *Prigioni :*

« ... J'ai dévoré *les Prisons* de Pellico; j'en ai été charmé et ému jusqu'aux larmes. Le style n'est pas parfaitement correct, mais il est vif, simple, naturel, plein de chaleur. C'est celui d'un homme au cœur généreux, à l'âme tendre et délicate, et dont l'imagination est gracieuse et poétique. Quel dommage que la langue d'un pareil écrivain ne soit pas plus pure, plus italienne ! Après une première et rapide lecture, je n'oserais affirmer que l'auteur soit parvenu à dissimuler complétement l'effet fâcheux produit par certaines réticences; mais en dépit de quelques lacunes, malheureusement indispensables, il me semble que l'impression générale est excellente. Le silence est d'ailleurs préférable à la déclamation lorsque les parlent faits d'eux-mêmes... »

Gioberti, on le voit, bien qu'en parlant sur ce ton indulgent qui est celui de l'amitié, indique fort nettement les côtés faibles des *Memorie*, et il ne distinguait pas moins clairement l'affaissement trop visible qu'une longue captivité avait amené dans les facultés physiques et intellectuelles du généreux *Carbonaro.* Ce dernier s'obstinait à produire de méchantes tragédies que les libéraux piémontais sifflaient outrageusement, et Gioberti écrivait ce qui suit au lendemain de la chute de *Corradino :*

« .... L'échec de Pellico m'a surpris désagréablement, je l'avoue, tout persuadé que je suis que *Corradino* est une mauvaise pièce, et bien que Silvio ait le tort de courtiser les nobles et de hanter les jésuites. Mais je pense que cette double faiblesse est la conséquence de l'épuisement physique et moral qu'a produit en lui un martyre de dix ans. Quand je songe à ce qu'a d'affreux le *carcere duro*, qui, non content de tuer les corps, énerve l'âme de ses victimes, je suis affligé de voir les Turinois confondre l'homme du Spielberg avec tel courtisan avili.... La vérité et la justice ne permettaient pas d'applaudir une tragédie faible ou médiocre; la conduite de Pellico méritait peut-être un blâme public, et il était bon de rappeler au respect de lui-même l'homme qui avait eu l'honneur de souffrir pour son pays; mais entre les applaudissements et les sifflets, il y avait un terme moyen auquel on n'a pas pensé : l'éloquence d'un

silence glacial. Cette muette protestation eût suffi pour châtier le patriote égaré, et l'on ne se fût pas écarté des égards que l'on doit au martyre. »

C'est un « ex-martyr » aussi que le comte Arrivabene, mais un martyr qui souffrit dix mois et non dix ans. Emprisonné sans motifs graves, puisque le principal chef d'accusation portait « qu'il avait eu tort de ne pas dénoncer Pellico, » — et bientôt mis en liberté, il ne tarda pas à s'exiler volontairement pour échapper à de nouvelles poursuites, et dans ses *Memorie d'un esule*, qui ressemblent si peu aux *Prigioni*, il nous raconte l'histoire de sa jeunesse et de sa maturité si noblement employées l'une et l'autre. Nature forte, caractère légèrement optimiste, il ne voit point les hommes et les choses à travers un verre grossissant; son livre est l'œuvre d'un esprit sage, d'un philosophe pratique et convaincu qui, dans son récit, ne laisse à la passion qu'une place imperceptible et sait concilier un ardent patriotisme avec le respect dû à des adversaires qu'une invincible fatalité réduit malgré eux au rôle de persécuteurs. Sans courir après l'effet, il y arrive souvent à force de naturel et de simplicité; les trois scènes de l'arrestation, de l'interrogatoire, et de la fuite en compagnie de Scalvini, sont on ne peut plus dramatiques, et ces Mémoires qui à tous leurs autres mérites joignent celui de la brièveté, justifient pleinement l'éloge qu'en fait Gioberti dans une courte lettre qui servira de complément à nos propres appréciations :

« L'écrit d'Arrivabene est divin; il m'a plu infiniment et je ne lui trouve qu'un défaut, celui de s'arrêter trop tôt. Je l'ai lu avec bien du plaisir : le style en est clair, naturel et gracieux. L'auteur y fait preuve d'une grande puissance descriptive.... J'ai toujours aimé et estimé l'homme et l'auteur dans notre cher Arrivabene; mais je dois déclarer qu'après avoir lu ce manuscrit, je l'aime et je l'estime encore davantage.... »

Plus jeune que M. Arrivabene, le comte Mamiani fut compromis dans les événements de 1831 et détenu quelque temps à Venise. Il ne nous a malheureusement pas encore donné le récit de son laborieux exil de seize ans,

mais le volume intitulé *Scritti politici* nous offre un intéressant tableau de sa vie de publiciste et d'homme d'État pendant les années qui s'écoulèrent de l'avènement de Pie IX à la mort de Charles-Albert. La plupart de ces discours et de ces articles ont été prononcés ou écrits après 1847, et dans les extraits du journal *la Lega italiana* comme dans les patriotiques harangues qu'applaudissaient les assemblées populaires, on retrouve l'écrivain élégant, le citoyen modéré qui sait où finit la liberté et où commence la licence. Toutes ces qualités morales ou littéraires se montrent au plus haut degré dans le programme politique rédigé par l'auteur au nom de la municipalité de Pesaro, et l'infortuné pontife qui n'avait point encore fait le *gran rifiuto*, put demander de sages inspirations à ce grave document. A mesure que la situation s'aggravait, M. Mamiani, en pilote diligent, s'empressait de signaler l'écueil sur lequel on allait se briser, et il eut le courage d'accepter le ministère alors que l'espoir de ramener le gouvernement dans la voie nationale allait s'affaiblissant de jour en jour. Mais le rôle de médiateur entre deux partis exagérés est celui qui, en temps de révolution, doit tenter l'homme de bien pourvu d'un grand talent, et les efforts de ce vaillant lutteur durant l'été de 1848 suffiraient à honorer sa vie. Lorsque Rossi fut assassiné et que la République était dans l'air, M. Mamiani fit une tentative suprême pour sauver la monarchie constitutionnelle, et dans la fameuse séance où fut votée la déchéance des papes, il combattit à la tête de cette minorité courageuse qui, bravant le poignard de Mazzini et les menaces de Garibaldi, resta fidèle à la mission qu'elle s'était donnée de préserver à tout prix l'indépendance de la nation, en évitant l'intervention étrangère. Banni de sa province natale après l'arrivée des Français, il se réfugia à Gênes, et l'administration de cette illustre cité, voulant donner à l'exilé un solennel témoignage d'estime, le chargea de prononcer à la cathédrale l'éloge funèbre de Charles-Albert. C'est par ce discours que se termine le volume, et si dans cette remarquable composition où l'éloquence est trop pompeuse et le style un peu artificiel, l'auteur n'atteint pas à la grandeur de Bossuet pleurant sur

la cendre de Condé, il égale presque Giordani et dépasse de toute la tête le fameux prédicateur Segneri.

En quittant le comte Mamiani pour le père Antonio Bresciani, nous retrouvons un écrivain de la même famille. L'éloquent jésuite faisait fi de cette simplicité chère à la plupart des grands prosateurs italiens, il a célébré ce qu'il considérait comme la bonne cause, *cum chordis et organo*, ou plus exactement *cum cymbalis bene sonantibus*, subordonnant tout d'ailleurs à ce qui ne devrait être qu'un indispensable accessoire, et déployant à tout propos la verve d'un Théophile Gautier, en robe longue. Né le 24 juillet 1798 dans une petite ville du Trentin, Bresciani appartenait par sa mère à l'illustre famille des Frégose, qui a donné douze doges à la république de Gênes; confié d'abord aux soins d'un prêtre de talent, l'abbé Bernardi, il acheva ses études à Vérone sous le fameux Cesari, et jeune encore, il s'engagea malgré sa famille dans la compagnie de Jésus. Atteint du choléra en 1835, il ne se remit jamais parfaitement de cette rude secousse, et ce fut néanmoins pendant la dernière partie de sa vie qu'il écrivit, au milieu de souffrances continuelles, presque tous les ouvrages qui ont fait sa réputation, et lui ont valu les suffrages de deux publics fort tranchés. Si, en effet, les innombrables clients de la Compagnie de Jésus firent un chaleureux accueil aux *Avertissements de Tionide*, opuscule qui compte plus de trente éditions, à *la Vie d'Abulker* et autres compositions semblables, les personnes instruites accordent une sérieuse estime aux Lettres sur le *Tyrol allemand*, à l'*Essai sur quelques locutions toscanes*, et surtout aux deux volumes sur l'île de Sardaigne, qui ne sont pas seulement le chef-d'œuvre de l'auteur, mais bien un chef-d'œuvre absolument parlant. Le sujet n'avait heureusement rien d'excitant, il prêtait aux descriptions et aux effets de mots, bonne fortune sans égale pour un écrivain coloriste, et il n'est que juste d'ajouter que dans ce beau livre la plus saine érudition s'allie à un style enchanteur.

Pourquoi faut-il que, cédant aux nécessités de sa position ou aux entraînements de son caractère, le père Bresciani ait cru devoir composer tant d'œuvres puériles, que

leurs admirateurs d'aujourd'hui déclareront eux-mêmes insupportables, lorsque les années auront fini par amortir des passions irréfléchies ! Les jésuites ont eu de tout temps le goût de la publicité : au XVIII[e] siècle, ils rédigeaient le *Journal de Trévoux* ; ils ont aujourd'hui la *Civiltà cattolica*, pamphlet périodique qui, deux fois par mois, traîne dans la boue les adversaires du trône et de l'autel. Pendant douze ans, de 1850 à 1862, le père Bresciani remplit dans cette revue les fonctions de romancier en chef ; il écrivit successivement pour ses abonnés : le *Juif de Vérone ;* — la *République romaine*, — *le Zouave pontifical*, et la veille de sa mort, il travaillait à un nouveau roman de la même famille, le *Siége d'Ancône*, dont l'introduction seule a paru. On comprendra facilement à l'énoncé de pareils titres, la raison du silence que nous avons dû garder à l'endroit de ces publications hétéroclites. Les jésuites ont trop souffert des transformations radicales qui viennent de s'opérer dans la péninsule, pour que leur témoignage ne soit pas suspect, lorsqu'ils prétendent se faire les historiens de cette révolution, et le père Bresciani en particulier n'aura rien gagné à quitter l'école de Châteaubriand pour celle du vicomte d'Arlincourt. On l'excusera pourtant si l'on songe à la sincérité et à l'ardeur de son zèle, que redoublait encore le sentiment de la situation de plus en plus critique, où lui et les siens se trouvaient acculés. Il a voulu lutter sur la brèche jusqu'au dernier moment, et il a fallu l'arracher à son bureau, alors que d'une main défaillante il achevait de corriger les épreuves du *Zouave pontifical*, ce roman excentrique, dont les exemplaires se sont vendus par milliers en France et en Belgique. Bresciani est mort d'épuisement dans la soirée du 14 mars 1862, et l'Italie a perdu en lui un de ses causeurs les plus spirituels et l'un de ses rhéteurs les plus habiles.

Peut-être n'ai-je pas rendu complète justice au jésuite tyrolien, mais je viens de relire les œuvres posthumes de l'auteur du *Brindisi*, et rien ne nuit au simple talent comme le voisinage du génie. Poète et prosateur d'un goût épuré, Giusti, qui était singulièrement jaloux de sa réputation, s'attacha toute sa vie à ne mettre au jour aucune compo-

sition médiocre. Aussi, lorsqu'il mourut, en 1850, ne connaissait-on de lui que le volume de vers qui doit immortaliser son nom, un petit recueil de proverbes complété plus tard par les soins, de M. Aurelio Gotti, et quelques articles disséminés et enfouis dans diverses revues italiennes. L'héritage littéraire du grand satirique était par bonheur en d'excellentes mains: M. Frassi publiait, en 1859, un *Epistolario* des plus intéressants, et le jeune et savant M. Gotti nous donnait un peu plus tard, sous le titre de *Scritti varii*, un précieux volume, où les admirateurs de Giusti trouvèrent largement à se satisfaire. On aurait peine, en effet, à citer un autre écrivain aussi constamment égal à lui-même, aussi soigneux de la forme jusque dans la rédaction des moindres billets. Or nous avons ici deux petits chefs-d'œuvre, qui coûtèrent à l'auteur de longs mois de travail, et où il a su arriver à la perfection sans que l'effort s'y fasse jamais sentir. La vie de Celestino Chiti, ce digne ami de Sismondi, est écrite avec une élégante simplicité, et semée de réflexions touchantes ou profondes, qui rappellent Tacite et son émouvante biographie d'Agricola. *L'Essai sur la vie et les ouvrages de Parini* offre un attrait d'un autre genre et plus vif encore. Il est toujours curieux de voir un poète jugé par un poète ; mais l'intérêt d'un pareil spectacle redouble lorsque l'on songe à l'immense importance morale autant que littéraire, du sujet choisi par Giusti et au talent exceptionnel du critique. Et pourtant, en dépit du plaisir que m'ont fait éprouver ces deux morceaux si achevés, je leur préfère, sans hésitation, les courtes notes où Giusti, avec tant de modestie et de grâce, vient faire devant nous la censure de ses propres ouvrages. Si l'espace ne me faisait pas aussi complétement défaut, j'aimerais à en citer quelques-unes, pour montrer tout ce qu'il y avait de modestie et de délicatesse au fond de l'âme du Béranger toscan : mais j'ai hâte d'arriver à l'*Epistolario*, que M. Frassi a fait précéder d'une si remarquable biographie. Giusti avait des relations extrêmement étendues, et comptait parmi ses correspondants habituels les personnages les plus illustres de l'Italie: Ranieri à Naples; Manzoni, Grossi et Torti à Milan; Gino Capponi, Niccolini, les

deux Frullani, etc., en Toscane; le marquis et la marquise d'Azeglio à Turin, et tant d'autres qu'il serait trop long de nommer. M. Frassi nous donne assez fréquemment leurs lettres à côté de celles de son ami, et ces rapprochements de texte offrent parfois un intérêt très-vif, grâce au jour qu'ils répandent sur des points controversés de l'histoire contemporaine.

On a été généralement frappé de la ressemblance de *ton* que présente cette correspondance avec celle de l'infortuné Leopardi. La destinée des deux poètes fut pourtant différente, au moins à l'origine. Riche, doué d'un extérieur agréable, et bien vu des femmes dont il recherchait la société, Giusti n'en tomba pas moins de bonne heure dans une mélancolie profonde, causée en partie par les maux réels dont il sentait les premières atteintes, et dont le principe inconnu mettait à la torture son imagination mobile et troublée. Assailli en 1842 dans les rues de Florence par un chat qu'on disait enragé, il avait craint pendant plusieurs mois de devenir hydrophobe, et par suite de ses inquiétudes, sa santé, si florissante autrefois, s'était rapidement altérée. Les lettres qu'il écrivait pendant les huit dernières années de sa vie, portent presque toutes l'empreinte de pressentiments funestes, dont on retrouve l'expression déchirante dans le passage suivant : «... Bien cher ami, qu'elle affreuse vie que la mienne depuis un an ! Mes souffrances m'ont rendu pusillanime en face d'autrui, vil à mes propres yeux... Mais je n'ai point de force, point de courage, pour combattre cet ennemi interne qui me consume sourdement. C'en est fait des plaisirs de la vie; et quant à cela, peu m'importe ; mais l'étude, mon seul refuge... l'étude aussi m'est devenue impossible ! Il y a peu de mois, je craignais de mourir ; ce qui me tourmente maintenant, c'est la crainte de vivre. » Une vie solitaire et studieuse : à trente-cinq ans, c'était là son rêve ! Cet homme, qu'un célèbre critique français nous a peint comme un improvisateur vaniteux, était au contraire un travailleur infatigable, qui ne livrait pas au public la moindre de ses compositions sans l'avoir mise vingt fois sur le métier. Ses lettres même étaient toujours transcrites de sa main, et c'est à cette heu-

reuse habitude que nous devons la conservation d'une bonne partie de l'*Epistolario*, les destinataires de ces lettres en ayant perdu ou détruit un assez grand nombre.

Outre les préoccupations que lui causait sa santé délabrée, Giusti avait d'autres chagrins plus cruels encore et auxquels fait allusion ce petit fragment d'une lettre à M. Vaselli : « ... Je me relèverai, et bientôt peut-être; mais maintenant je suis à terre, et comme un enfant, impuissant à me redresser. C'est à cet état funeste que m'a réduit celle que j'avais rendue maîtresse de tout mon être, celle à qui je m'étais promis de consacrer les dernières années de ma jeunesse !... »

Trompé par l'amour, brisé par la maladie, Giusti, sans se faire illusion sur son état, l'aggravait par des travaux acharnés poursuivis jusqu'à sa dernière heure, et la mort le surprit au milieu de ses livres, qu'il feuilletait d'une main défaillante et qui gisaient entassés sur son lit. C'est en somme une lecture saine et fortifiante que celle de l'*Epistolario*. Elle nous fait assister aux luttes triomphantes d'un homme de génie aux prises avec d'horribles souffrances physiques et morales; elle nous initie aux nobles aspirations de l'Italie contemporaine, et nous fait bien augurer d'une contrée dont la sève généreuse semble inépuisable, et qui a pu montrer à la fois au monde quatre écrivains tels que Leopardi et Giusti, Manzoni et Niccolini.

Tout près de Monsummano, l'humble patrie de Giusti, dans la petite ville de Pescia, la sœur de Sismondi donnait le jour en 1806 à un enfant qui devait étonner son oncle par ses précoces facultés. A dix-neuf ans, Francesco Forti écrivait une *Lettre sur les études*, où le célèbre historien « voyait l'œuvre d'un véritable penseur; » et au sortir de l'université, le laborieux jeune homme trouvait juste à point dans la rédaction de l'*Antologia* l'emploi de son étonnante activité. La revue de M. Vieusseux était déjà justement appréciée en Toscane et dans l'Europe entière, mais elle dut une illustration nouvelle aux travaux du publiciste que Pise lui envoyait. Réunis et classés avec un soin pieux par M. Sanminiatelli, ces articles vont subir, à un demi-siècle d'intervalle, un second examen, et nous croyons pou-

voir annoncer sans témérité qu'ils perdront peu de chose à cette tardive exhumation. Rien ne vieillit moins que la sagesse jointe au talent, et cette admirable critique, consacrée à la peinture morale d'une fameuse époque, pourrait être, mieux encore que l'histoire proprement dite, qualifiée par ces mots de l'orateur romain : *Testis temporum... magistra vitæ*. Pour nous, Français, il est d'ailleurs impossible de lire ces belles études sans éprouver une satisfaction patriotique, en présence des hommages solennels et solidement motivés qui y sont rendus à notre patrie, dans la personne de quelques-uns de ses plus nobles enfants. Les articles sur Domat, Rollin, Mme Roland, A. Alexis Monteil, MM. Droz et Guizot, sont écrits avec une sympathie visible pour le génie français et une intelligence de notre caractère national faite pour surprendre dans un jeune homme qui n'était jamais sorti de la Toscane, et en qui une intuition puissante devait suppléer à l'expérience acquise sur place. Il est dans ce volume de mélanges un autre genre de mérite que je voudrais signaler, et qui manque presque toujours aux recueils de cette nature : je veux parler de cette unité de but, sinon de conception, qui relie entre eux, par un fil léger mais sensible, tous les articles de Forti. Quel que fût, en effet, le sujet qu'il traitât, il avait l'art de le ramener à l'objet de ses méditations habituelles, c'est-à-dire à l'origine, à la direction et au progrès de la civilisation contemporaine. Aussi peut-on dire que si chacun de ces essais pris à part forme un tout complet et des plus satisfaisants, il n'apparaît plus qu'à l'état de fragment détaché d'une œuvre plus vaste, si l'on jette un regard d'ensemble sur les travaux publiés par l'illustre critique, durant les six dernières années de sa vie littéraire. Admis dès 1826, à l'âge de vingt ans, au nombre des rédacteurs de l'*Antologia*, il en fut, en effet, le collaborateur assidu jusqu'au mois d'avril 1832, époque de sa rupture involontaire avec le parti libéral. On ne put lui pardonner l'article intitulé *Dubbii ai Romantici*, manifeste impartial et modéré, que l'opposition et le gouvernement considérèrent l'une comme un acte d'apostasie, l'autre comme un acte d'adhésion sans réserve, et la calomnie se déchaîna plus vivement encore lorsqu'il

eut accepté un poste modeste dans la magistrature. Mal vu de ses anciens amis, abreuvé d'amertumes, Forti se consacra dès lors tout entier à l'exercice de ses fonctions, ainsi qu'à l'étude approfondie du droit, et lorsqu'il mourait à trente-deux ans, au mois de janvier 1838, il léguait à la Toscane un chef-d'œuvre : ses *Institutions de Droit civil*.

Cette université de Pise, qui abritait en même temps dans ses vieilles murailles des hommes tels que Forti, Giusti, les deux Frullani et le futur ministre Ricasoli, conservait encore ou appelait dans son sein, de 1830 à 1848, des professeurs dignes de pareils élèves. Carmignani, le maître et l'ami de Forti, était comme lui, — bien qu'à un moindre degré, — un savant jurisconsulte et un critique incisif; Rosini le romancier était un bon pédagogue; le sympathique Montanelli savait plaire même en dissertant sur le droit, mais l'éloquent Centofanti avait par dessus tous ses collègues le don d'électriser la jeunesse. Orateur séduisant, prosateur incomparable, il a par malheur gaspillé son patrimoine littéraire : de son cours, il ne reste rien que les notes de ses auditeurs; des nombreux ouvrages qu'il a projetés, la plupart sont à l'état d'ébauches, et à ceux de mes lecteurs qui voudraient faire connaissance avec ce brillant esprit, je ne pourrais indiquer autre chose que la belle vie de Plutarque insérée en tête de la version de Pompéi, et la collection de l'*Archivio storico* et de trois ou quatre revues toscanes plus ou moins répandues et où sont enfouis de charmants essais. Mais j'en ai déjà trop dit sur cet illustre paresseux, sur ce dépositaire infidèle « qui ne fait pas fructifier son talent, » car avant d'achever ce chapitre j'aurai à peine assez d'espace pour citer les noms et les ouvrages de quelques écrivains moins égoïstes qui, tous, ont laborieusement creusé leur sillon : Tommaseo, Gherardini, Ambrosoli, Basilio Puoti et Vito Fornari.

Poète et romancier distingué, Niccolo Tommaseo est en outre un moraliste austère, un esthéticien, un philologue, un biographe des plus attachants. Ses *Desideri sull' educazione* composent un livre instructif et presque amusant, grâce aux spirituelles saillies qui viennent à chaque instant se mêler aux préceptes arides; la vie de Rosmini est une

remarquable étude historique et philosophique, et le *Dictionnaire des Synonymes* est un chef-d'œuvre d'érudition et de critique. Après M. Tommaseo et parmi ceux qui se sont illustrés par leurs travaux philologiques, il faut citer M. Ambrosoli, l'auteur de l'excellent *Manuale della Letteratura*; M. Gherardini, le meilleur peut-être des grammairiens italiens, et enfin le Napolitain Basilio Puoti qui, aidé de l'abbé Vito Fornari, écrivit le traité intitulé : *l'Arte di scrivere in Prosa*. Cet ouvrage et les doctes leçons de ces deux hommes eurent une influence énorme sur l'enseignement et la vulgarisation de la langue nationale dans l'ex-royaume des Deux-Siciles, et de tous les Italiens aujourd'hui tant soit peu marquants dans les lettres à Palerme et à Naples, il n'en est pas un seul peut-être qui ne soit sorti de cette forte école.

Avec de pareils maîtres de philologie et de littérature, il semble que la jeunesse italienne eût dû marcher à pas de géant dans toutes les voies de la culture intellectuelle, dans toutes celles du moins où ses efforts n'étaient point gênés par la police ombrageuse des gouvernements absolus qui régissaient la péninsule. On a vu surgir, en effet, des poètes gracieux, des écrivains de plus en plus corrects et même des orateurs politiques après 1848; mais, chose étrange, l'éloquence de la chaire a paru seule livrée à une décadence continue, et les deux prédicateurs les plus estimés, l'abbé Barbieri et le père Ventura, firent l'un et l'autre leur éducation sous le premier empire.

Barbieri n'était point précisément un de ces hommes rares « qui prêchent l'Évangile, » comme dit Labruyère; moraliste plutôt que théologien, abbé doublé d'un professeur, il fit, je le suppose, assez peu de conversions dans cet auditoire de patriciens et de femmes élégantes qui se pressaient en foule autour de sa chaire. C'était un artiste cher aux *dilettanti* de la parole, un Massillon déteint qui, avec moins d'élan et moins de souffle que Segneri, avait plus de sens, de concision et de goût véritable. Entouré de chrétiens assez tièdes, il n'aborde qu'à son corps défendant les sujets inquiétants; il n'a garde de s'épuiser en méditations mélancoliques sur le petit nombre des élus, mais envisageant les

choses par leur côté pratique, il s'attache à démontrer que les préceptes de l'Église utiles pour le salut, sont meilleurs encore à la santé : le pauvre en conséquence s'abstiendra de la boisson parce qu'il est dur de finir ses jours à l'hôpital, et le riche renoncera aux filles perdues et aux excès de la table, parce qu'en fréquentant les unes on a beaucoup de chances de se ruiner, et qu'en s'adonnant aux autres, on pourrait fort bien mourir d'indigestion. L'exorde par insinuation est le seul qui lui soit familier; dans un sermon pour les jeunes gens, il débutera par de souriantes évocations, par une espèce d'hymne, et n'arrivera que par des gradations savamment ménagées aux portions délicates de son homélie ; son sermon pour les vieillards est comme le *De senectute* de Cicéron, une consolante harangue « qui donne appétit de vieillir » et, toujours en quête du mot de la situation, s'il vient prêcher dans sa ville natale il arrachera des larmes à ses concitoyens par une touchante dissertation sur le doux nom de patrie. Et pourtant, en dépit de son habile stratégie, l'abbé Barbieri n'a point obtenu la popularité qu'il ambitionnait peut-être. Son *Quaresimale* est de nature à plaire aux raffinés, aux lettrés qui, en haine de ce qui est vulgaire, excuseraient au besoin l'artificiel et le faux, et son succès fondé sur l'assentiment des connaisseurs se maintiendra tant qu'il y aura en Italie des gens disposés à se contenter, en l'absence de grandes pensées, d'idées ingénieuses exprimées avec élégance.

Ce don d'entraîner les masses qui manquait à Barbieri, a été la qualité distinctive du talent de son rival, le Théatin Ventura. Perché sur une borne et entouré d'une foule ameutée, le fougueux Sicilien faisait merveille ; il y avait dans sa verve grossière quelque chose de communicatif, et l'on n'a point oublié à Rome le genre de service qu'il rendit au gouvernement pendant les premières années du règne de Pie IX. Enfermé dans sa cellule et plume en main, il tombait immédiatement au-dessous de lui-même, et ses *Prediche* les plus renommées n'étaient que de la lave refroidie. On parlera longtemps encore, sans doute, du panégyrique d'O'Connell et de l'interminable oraison funèbre des morts de Vienne en 1848, mais tout ce fatras oratoire,

semé d'éloquentes apostrophes et d'invectives cruelles, ne séduit plus personne, et le père Ventura, qui allait obtenir chez nous un regain de succès, était, dès 1850, usé jusqu'à la corde en tant qu'écrivain italien. Mais la France est l'asile par excellence de toutes les grandeurs déchues, et nous connaissons trop les adeptes d'une certaine école pour ne pas savoir qu'il sera beaucoup pardonné chez eux à l'homme qui, dans son pittoresque jargon, a écrit cette belle sentence : la philosophie est une *blague !*

CHAPITRE SEPTIEME.

Du roman. — Cesare Cantù : *Margherita Pusterla.* — Tommaseo : *Il Duca d'Atene,* — *Fede e Bellezza.* — Guerrazzi : *La Battaglia di Benevento ; L'Assedio di Firenze.* — Azeglio : *Ettore Fieramosca,* — *Niccolo de' Lapi.* — Ranieri : *Ginevra.* — *Novellieri :* — Balbo, Pietro Thouar et Mme Percoto.

Le Chroniqueur Petrus Azarius et Corio le vieil historien de Milan, nous parlent d'un certain Pusterla, homme riche et débauché, lequel ayant conspiré contre son souverain Luchino Visconti, fut exécuté avec sa femme Marguerite *inuentrice di tanta sceleraggine* et deux de ses fils *jam perfectæ ætatis*. C'est sur cette lugubre donnée que M. Cantù a construit un roman qu'il a voulu rendre touchant et qu'il a rempli à plaisir de scènes invraisemblables ou hideuses. Les demi-teintes sont presque entièrement absentes de cet ouvrage où l'histoire est d'ailleurs si étrangement défigurée : Marguerite, cette virago déjà mûre, que les contemporains comparaient à Hécube, se transforme ici en une jeune femme accomplie ; l'odieux satyre Pusterla est un aimable chevalier accessible tout au plus à de tendres faiblesses ; Alpinolo, un héros qui, à dix-sept ans et valet d'écurie, a déjà conquis la gloire ; le moine Buonvicino, un saint. En face de ces honorables personnages et en guise de *repoussoirs*, l'auteur a disposé le monstre Luchino et le monstre Ramengo, hommes fort intelligents, nous dit-il, bien qu'il les fasse agir en fous furieux plus stupides encore que féroces. On a tout lieu d'être surpris en voyant combien M. Cantù, que ses travaux historiques avaient dû

pourtant initier à la connaissance du cœur humain, est inhabile à créer un seul caractère, et cette impuissance se montre à découvert lorsqu'on étudie ses deux types de prédilection, Buonvicino et Marguerite.

Exilé à Milan, Buonvicino a su y conquérir en peu de temps l'estime universelle; il ne tiendrait qu'à lui d'épouser Marguerite Visconti, la plus belle et la plus noble héritière de la ville, laquelle est fortement éprise de lui. Buonvicino la paie de retour, mais comme il veut avant tout assurer le bonheur de la jeune fille et qu'en homme sage il condamne les unions inégales, il prend le parti de se sacrifier au profit de Pusterla, patricien débauché qui sera évidemment le meilleur des époux. Le mariage fait et la lune de miel écoulée, Buonvicino s'indigne de l'abandon dans lequel Pusterla laisse sa femme, et cédant au cri tardif de la nature, car il a quarante ans, il écrit à Marguerite un billet impudent pour lui déclarer son amour. Celle-ci l'éconduit poliment et rentrant en lui-même, cet infortuné va se jeter dans un couvent d'où il sortira dans une heure fatale pour assister, en qualité de directeur spirituel, celle dont il n'a pu faire sa maîtresse.

Si Buonvicino, en dépit de sa « sagesse, » est si tendre à la tentation, Marguerite avec toute sa « prudence » agit sans cesse avec une étourderie voisine de la sottise. Comment se fait-il que cette femme au grand cœur et à la conduite irréprochable compte assez peu sur elle-même pour se croire compromise par deux visites de cérémonie qu'elle reçoit de son cousin Luchino sous la surveillance d'une centaine de personnes? Elle se met en lieu sûr en avertissant son mari absent pour le service du prince, et ce misérable Pusterla qu'on nous a dépeint comme un plat courtisan, s'empresse pour si peu de chose de revenir à Milan, de rassembler ses amis et de comploter presque à porte ouverte contre le tyran. Celui-ci néanmoins ne se douterait de rien malgré la perspicacité dont il est doué, si Ramengo n'était là pour dévoiler le secret de la comédie, tourmenté qu'il est par un désir de vengeance des plus naturels, et qu'a fait naître une sotte équipée de Marguerite. Cette créature angélique, célèbre par ses vertus plus

encore que par sa beauté, n'inspire en effet de respect à personne, et il n'est pas jusqu'à un soudard velu et ignoble qui ne se permette de lui adresser ses hommages. Elle l'écoute d'abord, à ce qu'il semble, sans trop le rebuter, puis un beau jour, poussée à bout par ses importunités, elle le soufflette publiquement en présence de l'élite de l'aristocratie milanaise, et tout cela se passe sans que le pauvre Pusterla soit au courant de rien, si bien qu'il continue de traiter Ramengo en ami intime et de lui confier les plus dangereux secrets. La sagesse de l'incomparable Marguerite ne tarde pas à porter ses fruits ; elle est arrêtée, son mari lui-même est saisi quelques mois plus tard, et non content de nous faire assister à leur supplice, M. Cantù nous conte avec d'horribles détails l'exécution de leur fils unique Venturino « âgé de six ans ! »

En tant que roman *Margherita Pusterla* est une œuvre du dernier ordre ; mais il y a dans ce livre des parties estimables, celles où l'auteur, laissant de côté ses ridicules marionnettes, nous promène dans les rues du vieux Milan qu'il connaît si bien, nous décrit les fêtes imposantes de Pise au temps de sa splendeur, ou nous introduit au sein de la cour pontificale d'Avignon et dans le cabinet de Pétrarque. On trouve là quelques bonnes esquisses du moyen âge italien noyées par malheur dans un récit qui ne cesse d'être ennuyeux que pour devenir révoltant, et que les gens délicats ne sauraient relire sans dégoût.

Mieux avisé que M. Cantù, l'auteur du *Duca d'Atene* ne s'est point épuisé à créer des êtres de fantaisie toujours moins intéressants que des êtres réels, et il a découpé dans l'histoire florentine un roman à l'état d'ébauche qu'il a su transformer en une chaude peinture. M. Tommaseo n'a pas inventé un seul fait, un seul incident remarquable, mais il a plus fortement accusé les lignes indécises que lui offrait la tradition, il a donné du relief à de vagues silhouettes, il a interprété ses personnages en mettant dans leur bouche des discours en harmonie avec leurs actes, et, comme notre savant abbé Barthélemy, mais avec plus d'exactitude et plus de respect pour la couleur locale il a composé un de ces livres attrayants et solides où le passé revit avec plus

de mouvement et d'éclat que dans les histoires ordinaires. On pourra voir l'analyse du *Duca d'Atene* dans Villani comme dans Macchiavelli, car l'auteur a développé ici une donnée ancienne sans l'altérer en rien, et je me contenterai de présenter une courte observation au sujet du langage spécial dont il a fait usage dans ce bel ouvrage. Le style de M. Tommaseo a un cachet des plus reconnaissables : éclatant et vigoureux, obscur aussi parfois à force de concision, on le retrouve ici bien que l'auteur ait cherché à abdiquer sa propre personnalité pour revêtir celle d'un Florentin du XIVe siècle, affectation qui donne à son livre l'apparence d'un long pastiche qui n'est pas toujours *réussi*. L'illusion, en effet, n'est à peu près complète qu'à de rares intervalles, lorsque par exemple nous lisons les discours de Giannozzo Cavalcanti ou les jolis dialogues des *popolani* ; mais à quoi bon prêter des idiotismes toscans à des étrangers tels que le baron de Chavigny et Renaud de Hauteville ? Peu de personnes, je le crains, seront en état d'apprécier l'immense effort que cette perpétuelle réaction contre la nature a dû coûter à M. Tommaseo, et tout ce qu'on peut dire à sa décharge, c'est que ce petit travers n'a pas nui au succès d'un roman plein de scènes pathétiques, étude profonde sur cet esprit révolutionnaire persistant à travers les âges et qui offre les mêmes caractères à Florence sous le duc d'Athènes et à Paris sous Charles X.

Fidèle à son système et mêlant toujours à la fiction une forte dose de vérité, M. Tommaseo a publié plus récemment, sous le titre de *Fede e Bellezza*, une histoire intime, qui, dit-on, est une histoire réelle. C'est une étude psycologique dont le héros appartient à la famille de Werther et d'Ortis, un récit décousu où l'auteur passe sans cesse de la narration à la dissertation, un livre rempli de magnifiques élans lyriques, mais où évidemment le sujet apparent est l'accessoire et la méditation philosophique l'objet principal ; c'est l'ouvrage d'un penseur plutôt qu'un roman, bien qu'on y trouve de charmants épisodes. Dans sa première partie, M. Tommaseo nous transporte en Bretagne au milieu d'un riant paysage qui servira de cadre aux

amours de deux jeunes Italiens, Giovanni et Maria, qu'on nous montre d'abord descendant lentement dans un batelet la petite rivière de l'Odet, tout en échangeant de douces confidences. Cette aimable physionomie de Maria qui est en si parfaite harmonie avec cette fraîche nature bretonne, doit hélas se transformer dans la seconde partie où, grâce à l'influence délétère de Paris, la pure jeune fille s'enfoncera peu à peu dans la fange. Mais bientôt la pauvre *Traviata* se relèvera dès qu'elle sera débarrassée de l'infâme créature qui l'a poussée dans l'abîme; au dénouement, l'amour de Giovanni « refera une virginité » à l'objet de ses premiers rêves, et ils s'épouseront. Cette histoire constitue, il faut l'avouer, un fagot assez mal lié, mais elle intéresse par mille détails pleins de naturel, par des observations d'une haute portée morale, et la souple énergie du style jointe à la noble pensée qui lui inspira ce récit, ont valu à l'auteur un paisible succès qui se continuera tant qu'il y aura en Italie des gens de goût et des âmes élevées.

Esprit universel, M. Tommaseo n'écrivit des romans que par occasion, tandis que deux hommes de son âge, MM. Guerrazzi et Massimo d'Azeglio firent leur spécialité de ce genre littéraire en l'appliquant à la politique, et M. Guerrazzi, le premier publiait en 1827, l'année des *Fiancés,* son meilleur ouvrage : *La Battaglia di Benevento.* L'auteur n'avait que vingt ans, il était libéral et admirateur de Byron, et l'on devine tout cela dès qu'on a lu quelques pages de ce roman dont le héros est Manfred. C'était un assez odieux personnage que le bâtard de Frédéric II, mais il avait des côtés séduisants; il était beau, spirituel, éloquent, connaissait l'art de régner, et se proposait, dit-on, de réunir toute la péninsule sous son sceptre. Cette intention non suivie d'effet, lui a valu l'indulgence de tous les historiens patriotes, et l'on sait que Niccolini a laissé une histoire posthume, vrai monument élevé à la maison de Souabe. Au nombre des vertus de Manfred n'était pas la continence, et le principal moteur de la catastrophe finale fut le comte de Caserta, Rinaldo, dont la femme « avait péché avec le roi. » Rogiero, fils de l'adultère, et sa sœur, la princesse Yole,

sont dans une situation analogue à celle de Tancredi, et d'Imelda dans le *Procida* de Niccolini, avec cette seule différence que Manfred reconnait son fils assez tôt pour que le criminel hymen ne puisse s'accomplir, et l'on ne trouve dans ce récit que positions fausses, noirs complots et tentatives désespérées. Rogiero, qui ignore sa naissance, veut se tuer, car il ne saurait aspirer à la main de Yole, fille d'un roi; Rinaldo veut tuer à la fois Rogiero et Manfred, mais afin de tirer d'eux une vengeance plus raffinée, il s'efforce de mettre aux prises le fils avec le père. En conséquence, on persuadera à Roger qu'il est né du prince Henri, une des victimes de Manfred, et le bouillant jeune homme, devenu l'ennemi le plus acharné de son véritable père, se chargera de porter à Charles d'Anjou les offres des conjurés napolitains. Mais Rogiero rencontrera sur sa route un scélérat qui, dans les angoisses de l'agonie, lui révèlera les trames de Rinaldo, et retournant à son drapeau, il ira mourir à Bénévent, à côté de son père, après avoir vainement obtenu la main d'Yole.

Il y a dans ce roman deux bons chapitres historiques, une intéressante histoire de voleurs, beaucoup d'odes en prose quelquefois éloquentes, et un caractère vigoureusement tracé, — Byron aidant, — celui de Manfred. Quant aux autres personnages, ce sont des héros de mélodrame, et cette qualification en dit assez. Mais si défectueux que soit ce livre, on ne peut nier que les indices de talent y abondent; il a eu quinze ou vingt éditions, et lorsqu'on sut que M. Guerrazzi travaillait à un ouvrage intitulé : l'*Assedio di Firenze*, les amis déjà nombreux du jeune écrivain, ceux même qui n'avaient pas vu le manuscrit, eussent volontiers répété ce vers du poète antique :

Nescio quid majus nascitur Iliade...

Le succès fut grand, en effet, bien que moins justifié que le premier. Ce second ouvrage n'est point précisément un roman; c'est une histoire dont les faits sont légèrement altérés, une collection d'épisodes reliés entre eux par des dissertations patriotiques et en tête de laquelle l'auteur a

placé une interminable introduction qui se résume dans cette phrase emphatique : « Avec l'avilissement et la douleur j'ai fait un manteau funéraire à l'espérance ! » Ce livre tout entier n'est qu'une implacable invective contre le siècle de Manzoni, de Manin et de Gino Capponi ; Macchiavelli, qu'on a beaucoup calomnié j'en conviens, Macchiavelli est le dieu du romancier, et dans le premier chapitre, il nous conduit auprès du lit de mort du grand écrivain. L'auteur du *Prince* est sur le point d'expirer, ce qui ne l'empêche pas de formuler à haute voix une profession de foi d'une étendue telle qu'un homme robuste ne la réciterait pas d'un bout à l'autre sans reprendre haleine. Après qu'il a parlé... et qu'il est mort, car le trépas seul a pu lui imposer silence, nous savons ce que les Florentins auraient dû faire et quelles erreurs amèneront le triomphe du pape. La plus forte de toutes fut celle que commirent les républicains en donnant le commandement de leur armée au traître Malatesta ; mais il est probable que ce célèbre condottiere avait les qualités physiques et morales indispensables au rôle qu'il acceptait, tandis que dans le roman de M. Guerrazzi nous sommes, dès le début, en présence d'un coquin maladroit et continuellement démasqué, atteint en outre d'une maladie honteuse qui lui ronge les os et paralyse tous ses membres. Le dénouement est facile à prévoir et le récit ne se compose que d'une succession d'assauts tentés ou repoussés, de batailles, de viols et de massacres. La seule figure qui mérite d'attirer l'attention est celle de Ferruccio, et les chapitres consacrés au héros de Gavinana sont réellement intéressants ; mais l'ensemble de l'ouvrage est peu satisfaisant, et l'impression générale qui reste au lecteur est celle de la fatigue et du dégoût.

L'Assedio di Firenze est pourtant le meilleur roman que M. Guerrazzi ait écrit depuis la *Battaglia di Benevento*, et ses dernières publications (Isabella Orsini, — Beatrice Cenci, — Veronica Cybo, etc.), qui laissent énormément à désirer sous le rapport de la conception, sont encore plus blâmables au point de vue du style. L'auteur se plaît aux antithèses, aux métaphores extravagantes, aux *concetti* imités du XVIIe siècle. Il nous dira, par exemple, à propos de la

réception d'un nouveau gouverneur : « Que le peuple ouvrait les *cataractes* de la joie, pour en faire couler des *torrents de satisfaction;* » ailleurs, c'est « le *volume des Cieux* qui est écrit en *caractères d'étoiles ;* » ou bien une montagne lui apparaîtra sous la forme d'un « sacristain vêtu d'une robe couleur de neige. » Il est presque inutile après cela de parler des archaïsmes, des néologismes et des gallicismes qui fourmillent dans sa prose et dont voici quelques exemples : *Svagellare*, — *Spazientire*, — *Pagonazzo*, — *Morvido*, — *Spreto dell' autorità*, — *Tempi Scrudeliti,* — *Escogitare trovati,* etc.

Écrivain incorrect, rempli et comme enivré du souffle démocratique, M. Guerrazzi n'a ni la liberté ni la flexibilité d'esprit qu'on aime à retrouver dans un romancier historique, ses opinions par trop tranchées ont aussi l'inconvénient de froisser la plus grande partie de ses lecteurs, et la vogue qu'ont obtenue ses écrits est allée diminuant au profit de son chevaleresque rival le marquis d'Azeglio.

Patricien, artiste et soldat, le gendre de Manzoni s'est peint dans plus d'un de ses personnages, et son premier roman en particulier est évidemment l'œuvre d'un gentilhomme qui a manié le pinceau et l'épée. Cet ouvrage a paru sous deux titres : *Ettore Fieramosca* ou *la Disfida di Barletta*; mais le dernier mérite seul d'être pris en considération. L'histoire intime occupe, en effet, une fort petite place en regard du drame héroïque : Ginevra, qui est éprise de Fieramosca, est forcée d'épouser un chevalier nommé Grajano d'Asti. Exposée pendant son séjour à Rome aux criminelles tentatives de César Borgia, elle se sauve à grand'peine sous la conduite de son fiancé d'autrefois; mais le fils d'Alexandre VI la poursuit jusque dans le camp de Gonzalve de Cordoue et elle meurt violée au moment où, débarrassée de Grajano, elle pourrait s'unir à Fieramosca qui se tue de désespoir. Cette fable lugubre ne touche pourtant que médiocrement, d'abord parce que l'entreprise de Borgia, — scélérat des plus prudents, — est celle d'un fou, et que le lecteur se refuse à l'admettre ; — en second lieu, parce que la physionomie de Ginevra manque de relief. Mais si on laisse de côté cette élégie mal réussie et qui

semble destinée uniquement à grossir le volume, il reste un beau récit patriotique plein de mouvement et de bruit. Dès les premières pages de l'ouvrage, nous voyons des chevaliers français aussi vaniteux que braves plaisanter sur la lâcheté des Italiens; un défi s'en suit, et Prospero Colonna décide qu'une troupe choisie de chevaliers pris dans toutes les provinces de la péninsule luttera contre un nombre égal de chevaliers français. Ce combat, qui se termine à la honte des insolents provocateurs, avait été précédé d'un engagement du même genre et resté indécis entre Espagnols et Français, et l'impuissance des fiers Castillans vient rehausser encore l'indomptable valeur des Italiens. Cette série de duels est admirablement décrite par M. d'Azeglio, qui excelle à peindre les évolutions militaires et à disposer des masses de soldats. Son Fieramosca, amoureux si languissant, est magnifique sous la cuirasse, et Fanfulla de Lodi est un si beau type guerrier que l'auteur l'introduira dans son *Niccolò de' Lapi*. Mais il y a dans la *Disfida di Barletta* autre chose que « ces grands coups d'épée » qui plaisaient tant à Mme de Sévigné, et M. d'Azeglio nous donne de fort bons portraits en pied de Gonzalve et de Bayard, de Colonna et de Borgia. Le public néanmoins, il faut bien le dire, fit moins d'attention au style élégant et aux études historiques de l'auteur, qu'à l'intention politique de l'ouvrage, et l'amour-propre national habilement mis en jeu, valut à Fieramosca une popularité qui n'a été égalée de nos jours que par celle de l'oncle Tom.

Quelques années plus tard, M. d'Azeglio composa une œuvre plus considérable, plus remarquable peut-être, et qui pourtant fut accueillie avec moins de faveur. C'est que *Niccolò de' Lapi* n'est pas autre chose qu'une version nouvelle du siége de Florence, et que l'auteur a vainement tenté de mettre de l'unité dans son récit. On qualifia d'invention malheureuse ce « grand citoyen » dont l'histoire ne parle pas, ce nonagénaire qui, n'ayant été marié qu'une seule fois, a un fils de quarante-cinq ans et un fils de quatorze. La maison de ce Niccolò est comme le quartier-général des *Piagnoni*, et nous voyons successivement défiler

devant nous dans son « salon » toutes les « illustrations » républicaines de Florence. Dans *Niccolò dé Lapi*, comme dans l'*Assedio di Firenze*, l'intérêt naît surtout du récit des opérations militaires et du drame politique intérieur que M. d'Azeglio expose avec moins de chaleur, mais plus de vraisemblance que M. Guerrazzi, et il y a d'ailleurs dans ce livre des personnages auxquels on s'attache. Lamberto est le type du *Piagnone* austère sans fanatisme ; il n'a qu'un tort, celui d'être trop parfait et j'adresserais un reproche analogue à sa fiancée Laudomia. Selvaggia, l'ardente *cortigiana*, est un caractère fortement conçu ; Fanfulla, l'ex-champion de Barletta, anime çà et là cette sombre histoire par sa verve militaire, et Ferrucci, moins flatté que dans l'*Assedio*, garde constamment l'attitude qui convient à un héros. Mais la liste des caractères défectueux serait bien plus longue : qu'il tienne la plume ou le pinceau, Massimo d'Azeglio est toujours peintre; l'expression chez lui est pure et transparente, elle réfléchit les objets à la façon du meilleur des miroirs, mais ne nous en montre d'ordinaire que la superficie, et le mot connu d'un spirituel Italien fait à la fois l'éloge et la critique de l'auteur : « Azeglio, disait-il, c'est l'écorce de Manzoni ! » Oui ! mais une de ces écorces qu'on garde soigneusement, n'y eut-il pas d'orange à l'intérieur. Bien qu'il soit loin d'égaler son immortel beau-père, Massimo d'Azeglio sera toujours considéré comme le plus digne héritier de Grossi, et le succès de ses deux ouvrages ne sera pas moins durable que celui de *Marco Visconti*.

A côté, sinon au-dessus de ces romans qui, en évoquant des souvenirs glorieux, ranimaient le patriotisme de la nation italienne, en aidant, bien que fort indirectement, à l'accomplissement de ses destinées, je placerais volontiers une publication d'un genre plus modeste qui a eu un retentissement énorme dans les provinces napolitaines, et qui a atteint en partie son but, ce qui est mieux encore. A Naples, sous l'ancien régime, c'est-à-dire de 1830 à 1860, les immenses revenus de l'hospice des enfants trouvés étaient dilapidés par de nobles et avides administrateurs, et sur les 3,000 enfants qu'on déposait chaque année dans des caveaux

infects, les trois quarts périssaient au bout de quelques mois. Antonio Ranieri voulut dénoncer au monde civilisé les auteurs de ces assassinats en masse et sous le titre de *Ginevra o l'orfana dell' Annunziata;* il écrivit un « roman plein de douleurs et de sanglots, » mettant dans la bouche d'une orpheline le récit des tortures endurées par elle dans cet infâme repaire, où les survivants étaient plus à plaindre que les morts. Violée par un des surveillants, puis enfermée avec des prostituées, en punition d'un attentat commis par un autre et sur elle-même, Ginevra subit toutes les épreuves que puisse supporter sans mourir un être humain, et lorsqu'on arrive au bout de ce volume, on sait à quoi s'en tenir sur le gouvernement qui fut si longtemps infligé au midi de la Péninsule, et sur les hypocrites lamentations des honnêtes gens qui osent regretter « l'âge d'or » si cruellement interrompu par l'invasion garibaldienne. Après la publication de *Ginevra*, le conseil des ministres délibéra pour décider de quel châtiment serait frappé l'auteur d'un tel « pamphlet; » mais le roi qui s'amusait de la confusion de ses hauts fonctionnaires, réprima par une épigramme l'audace des persécuteurs, et à *vingt-trois ans* de là, M. Ranieri obtint la plus douce satisfaction que pût ambitionner un philanthrope tel que lui. Un jour qu'il passait devant l'hospice, l'architecte de l'établissement l'invita à entrer, et le promenant de salle en salle : « Voyez, lui dit-il, et jugez. Votre programme de réforme n'a-t-il pas été exécuté de point en point? »

D'autres écrivains ont rendu à l'Italie des services du même genre, mais dans des compositions de moindre étendue. *Le Novelle* du comte Balbo méritent d'être lues et l'on a contrefait à Paris, et même traduit, les *Racconti morali* de l'estimable Pietro Thouar, qui a traité non sans fruit la « question » des cimetières florentins; mais à la suite de ces deux *conteurs,* il en est un qui n'a pas moins de talent et que je me fais un devoir de présenter au public français. Née dans le Frioul, cette province qui a produit tant d'artistes et de littérateurs distingués, la comtesse Caterina Percoto a transporté dans ses agréables nouvelles le résultat de ses observations de chaque jour au sein du monde

rustique. Vivant habituellement à la campagne, elle a pu étudier à fond les mœurs si originales des paysans, ces mœurs que tant de gens croient connaître, et qui apparaissent si étrangement défigurées dans ces romans contemporains tout remplis de fraîches descriptions écrites au coin de poudreux carrefours. Mme Percoto, au contraire, aime à parler des choses qu'elle a vues, et raconte des histoires vraies sous des noms supposés :

..... Mutato nomine de te
Fabula narratur...

Ses paysans comme ceux de Manzoni, sont des paysans authentiques et non des princes déguisés comme les héros de Mme Sand. On s'intéresse aux aventures de ces rudes montagnards des Alpes frioulaises et carniques, parce qu'on sent que la fiction n'y entre pour rien ou presque rien, et l'esprit rassasié de « réalisme » se repaît avec délices de ces « réalités » tempérées qui éclosent sans effort sous la plume d'une femme de goût. Un mérite si rare par le temps qui court devait trouver sa récompense, et ces Nouvelles ont obtenu l'honneur d'une jolie édition florentine, dont une excellente introduction de l'austère Tommaseo vient rehausser le prix.

CHAPITRE HUITIÈME.

De l'histoire. — Botta continuateur de Guicciardini. — Cesare Cantù : *Storia di Como*, — *Storia universale*, — *Vies de Parini et d'Erasme*. — Troya : *L'Italia Sotto i Barbari*. — Balbo : *Sommario della storia d'Italia*, — *Meditazioni storiche*. — Ranieri. — Monographies diverses de MM. Amari, Capponi, Cibrario, Litta, Capecelatro, Tosti, Carrer et Bianchi Giovini.

En analysant dans notre livre premier la *Storia americana* de Botta, nous avons dit qu'il avait débuté par son chef-d'œuvre, mais, sauf aux Etats-Unis, cet admirable travail passa presque inaperçu, et l'auteur dut sa réputation à un ouvrage beaucoup plus considérable qu'il publia après 1830 : La *Storia d'Italia continuata da quella di Guicciardini*. Dans sa préface qui est fort curieuse, il range en trois classes les historiens latins et italiens, ses devanciers : la première comprend les historiens patriotes, la seconde les historiens moralistes, la troisième les *positivi* ou, pour me servir d'une expression à la mode, les *réalistes*. Tite-Live sera le citoyen, Tacite le moraliste, la dernière classe aura pour représentant Macchiavelli ou Guicciardini, et si Botta eût été plus franc, il se fût logé lui-même dans un quatrième compartiment en qualité d'historien fantaisiste. Si, en effet, la *Storia della guerra dell' indipendenza* est un ouvrage sérieux et tout imprégné de la pensée moderne en dépit d'un déguisement archaïque, la *Storia d'Italia*, écrite d'un style beaucoup plus simple quoique toujours un peu affecté, laisse énormément à désirer sous le rapport de l'exactitude et ne peut, malgré son étendue, être consi-

dérée comme une œuvre définitive. C'est en artiste qu'il faut la lire, et de même que pour désigner telle pièce capitale de la correspondance de Mme de Sévigné on dit : « la lettre du cheval » et celle « de la prairie, » on pourrait renvoyer dans Botta « au livre du Volcan » et à celui « du Tremblement de terre. » Cette histoire offre un ensemble imposant, mais qui choque par le manque de proportion entre les parties qui le composent. L'auteur veut avant tout être éloquent et pathétique, et dès son premier volume on entrevoit l'écueil sur lequel, grâce à ce parti-pris, il ira infailliblement échouer. Après avoir entassé dans le livre qui sert d'introduction plus de faits importants qu'il n'en faudrait pour remplir un ouvrage entier, il consacre tout son livre second, qui n'a pas moins de cent trente-deux pages, à la peinture des malheurs de Florence après la catastrophe de 1530. Ce récit est magnifique, et Botta y met habilement à profit les renseignements que lui fournissent Varchi, Segni et les autres historiens du temps, mais le lecteur commence à s'inquiéter et se demande où s'arrêtera cette course à la recherche du pittoresque : l'auteur résoudra ce problème de la façon la plus commode, en omettant et en abrégeant. On doit pourtant en prendre son parti, et après ce moment d'irritation qui suit la perte d'une illusion flatteuse, les gens courageux se résignent à n'avoir plus, au lieu d'histoire, qu'une galerie de tableaux, et passant à la hâte sur les longs discours imités des anciens, ils s'amusent à courir d'épisode en épisode. Ces riches oasis sont extrêmement multipliées, et je recommanderai tout spécialement aux peintres et aux poètes tragiques la prise de Sienne, la bataille de Lépante, la révolution de Naples sous Masaniello, le siége de Candie, les exploits de Morosini, et enfin le tremblement de terre de 1783. Ces fragments de l'histoire de Botta sont dignes d'un grand écrivain, mais on demanderait vainement au continuateur de Guicciardini une idée politique. Ennemi des gouvernements libres, bien que sévère pour les souverains absolus, il dit quelque part avec le plus grand sang-froid que « le régime constitutionnel ne saurait s'implanter dans le pays des orangers, » et oublieux du brillant passé de l'Italie et des grandes choses accom-

plies par la démocratie florentine, il semble borner ses aspirations à l'établissement d'un despotisme éclairé. Joseph II et Léopold sont ses héros, aussi parle-t-il avec enthousiasme des réformes accomplies par eux en Autriche et en Toscane, et cette portion de son ouvrage est un véritable panégyrique. Ces derniers volumes sont intéressants néanmoins, bien que fort inférieurs aux premiers. Botta était ignorant, et dès qu'en approchant de l'ère contemporaine, il s'avise de marcher sans lisières, ses chutes sont de plus en plus fréquentes. Voici par exemple ce qu'il s'avise d'écrire sur la fameuse comtesse d'Albany :

« ... Charles-Edouard mourut à Florence en 1788, laissant une *fille naturelle* connue sous le nom de *princesse* d'Albany et qui doit son illustration moins à l'éclat de sa naissance qu'à l'*amitié* d'Alfieri. *Je dis* que la *princesse* d'Albany était *fille naturelle* de Charles-Edouard et non sa *maîtresse,* comme le vicomte de Chateaubriand a voulu l'insinuer dans son ouvrage sur les quatre Stuarts. »

Il était difficile d'entasser dans un passage de cinq lignes un plus grand nombre de bévues, mais le grave narrateur s'explique avec tant d'assurance qu'on serait tenter de le prendre au mot.

Cette grande histoire en dix volumes s'achève avec l'ancien régime, mais dans un petit ouvrage en quatre volumes publié sous la Restauration, l'éloquent Piémontais avait déjà retracé les fastes de la Révolution et de l'Empire, s'arrêtant assez illogiquement à l'année 1814, alors que les destinées de l'Italie ne furent fixées qu'en 1815. Cette histoire est loin de valoir les deux autres. Bien qu'ayant fréquenté le monde politique, l'auteur semble avoir toujours vécu en dehors de la société moderne, et dans cette longue tourmente d'où l'Italie devait sortir régénérée, il ne voit que des batailles perdues ou gagnées, des villes rançonnées, le droit des gens violé et une tyrannie nouvelle remplaçant l'ancienne tyrannie. Il n'aperçoit pas les résultats heureux d'une législation égalitaire, la même pour le Milanais et le Napolitain ; il ne soupçonne pas que l'unité politique de la péninsule puisse être préparée par ces annexions qui le scandalisent, et l'on dirait qu'il ignore que durant

quinze années de sanglantes vicissitudes, l'esprit national et les instincts guerriers ont germé peu à peu parmi des populations habituées à la servitude. La création du beau royaume que gouvernait le prince Eugène était un fait considérable dont Botta ne paraît pas avoir saisi l'importance si bien sentie par d'autres illustres italiens de notre siècle : « Le vice-roi était peu aimé à Milan, me disait un jour Manzoni, mais je n'ai vu personne qui osât critiquer son administration. » C'est qu'en effet le règne de Napoléon avait été signalé des deux côtés des Alpes par de réelles améliorations et l'inondation française ne se retira pas sans avoir déposé sur le sol italien un limon fécondant. La transformation avait été si radicale que les survivants de l'ancien régime ne purent essayer de rétablir les abus d'autrefois sans susciter partout des mouvements révolutionnaires et lorsque la guerre fut déclarée entre le peuple et les souverains, il fut facile de prévoir l'inévitable dénouement. Mais Botta, homme inoffensif et respectueux pour les grands, s'arrêtait interdit alors qu'il fallait sonder les mystères de l'avenir, et en présence des sanglantes répressions qui avaient suivi les tentatives de 1820 et de 1831, il croyait agir en bon citoyen en prêchant la résignation. Ces tendances indécises ne nuisirent pas d'ailleurs au succès de sa *Storia d'Italia*. A une époque où la presse était bâillonnée et la circulation des livres fort gênée, les libéraux lui tinrent compte de ses velléités patriotiques, les absolutistes lui surent gré de la modération dont il avait preuve dans un ouvrage imprimé à l'étranger, et je ne puis mieux compléter mon appréciation des œuvres de Botta qu'en citant un fragment de lettre, où Gioberti exprime assez bien cette disposition bienveillante de l'opinion à l'égard de « l'historien national : »

« ... A en juger par nombre de passages et de déclararations éparses, les théories politiques de Botta sont celles d'un homme vertueux et timide, qui a eu le malheur de vivre dans des temps orageux, et qui doute de la liberté parce que la vertu de ses contemporains lui inspire une médiocre confiance. On peut du moins citer comme une preuve éclatante de son impartialité le blâme sévère qu'il

inflige aux fautes de certains papes, les accents d'indignation que lui arrachent les souillures et les crimes de la maison de Médicis, ses invectives contre l'inquisition et son zèle à condamner les usurpations ecclésiastiques... »

Gioberti écrivait ces lignes en 1833, et il est à croire qu'à vingt ans de là il eût traité plus sévèrement ce brillant narrateur à courte vue.

Botta n'avait pas encore publié son dernier ouvrage lorsqu'il put assister aux débuts d'un homme qui allait conquérir la célébrité par des procédés tout différents. M. César Cantù n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'il fit paraître, en 1829, son *Histoire de Côme*, monographie intéressante bien que fort critiquée et qui lui valut les encouragements de Manzoni :

L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux,

et l'auteur des *Fiancés* et des *Études sur les Lombards* fut toujours le modèle idéal sur lequel le jeune écrivain eut l'œil fixé, qu'il composât des hymnes et des romans, ou qu'il méditât sur les destinées du monde. Cette admiration exclusive dégénère parfois chez lui en imitation servile, mais il lui dut aussi les nobles sentiments qui se traduisent en pages chaleureuses dans son *Histoire universelle*. Cet ouvrage dont la publication commencée en 1838 était complétement achevée onze ans plus tard, obtint un des plus grands succès de librairie qu'ait vus notre siècle, et fut bientôt traduit en français, en anglais et en allemand. Le succès littéraire a été plus contesté, et cela se conçoit, car en dehors du mérite de la composition, il entrait beaucoup d'artifice dans la vogue de ce livre. Disciple de Manzoni, l'auteur affichait hautement ses tendances catholiques, et cultivant soigneusement d'autre part la popularité qu'il devait à un emprisonnement injuste, il laissait percer çà et là d'imperceptibles velléités libérales, se procurant ainsi un double accès auprès des gens pieux d'abord, qui ne se sentaient pas de joie en lisant cette histoire écrite par une plume catholique, — puis auprès du public ordinaire qui entrait enfin en possession d'un livre qui lui manquait et

qu'un léger vernis de patriotisme semblait placer en dehors de ces compilations béates que protège le clergé. Mais quoi qu'il en soit de l'opinion des hommes de 1838, la question est aujourd'hui tranchée, et M. Cantù, d'une voix unanime, est placé au premier rang parmi les historiens qui n'ont point de génie. A défaut de cette flamme inspiratrice qui permet à certains esprits doués d'un glorieux privilége, de renouer le fil interrompu des âges, il a du moins une vive et nette intelligence de son vaste sujet qu'il considère sous tous ses aspects, sans se permettre jamais de remplacer la discussion sérieuse par des tirades solennelles. Imitant en cela notre illustre compatriote M. de Barante, il aime à laisser la parole aux témoins des âges disparus; il se décharge volontiers sur Hérodote et Plutarque, Tite-Live et Tacite, du soin de nous conter l'histoire des Grecs et des Romains, se réservant d'intervenir au besoin pour réfuter quelque assertion trop évidemment dictée par les préjugés antiques ou une visible mauvaise foi. Là où les historiens lui font défaut, il interroge les poètes, voire même les théologiens, et si les dépositions diffèrent sur un point donné, il met soigneusement en regard les unes des autres les opinions discordantes. Fort instruit des travaux de ses devanciers, il expose loyalement les systèmes contraires aux siens, et réfutant de son mieux les « paradoxes » de Gibbon ou de M. Michelet, soutenant avec énergie les thèses agréables aux gens bien pensants, il n'altère pas du moins la vérité de propos délibéré. Grand faiseur de citations, il a abusé de son procédé dans un intérêt commercial. C'est ainsi qu'après avoir traduit un texte au haut d'une page, il se plaît à mettre en note l'original grec, latin ou français, de même que, sous prétexte d'indiquer « les sources, » il insère à de courts intervalles d'interminables bulletins bibliographiques, le tout pour grossir artificiellement ses volumes et arracher à son éditeur un supplément de salaire. C'est là un travers regrettable, mais que le lecteur excuse, lorsqu'en lisant la première partie de la *Storia universale*, il assiste aux généreux efforts de l'auteur pour atteindre au vrai. On pourrait tout au plus signaler çà et là de légères erreurs dans l'exposition des faits, mais les appréciations

laissent souvent à désirer, surtout dans la seconde moitié de l'ouvrage, alors qu'il s'agit d'événements auxquels beaucoup de nos contemporains ont assisté, et à l'endroit desquels en conséquence, les informations ne sauraient manquer. L'historien nous parle de sang-froid d'une prétendue défaite de Hoche qu'il prend sans doute pour le général Humbert; il confond Joseph avec Xavier de Maistre, vante la prospérité commerciale de l'Angleterre durant le blocus continental, se trompe grossièrement au sujet des batailles de Talavera et d'Essling, vieillit de vingt ans l'imbécile Charles IV et réussit à dire du bien de l'ignoble Ferdinand VII. Il semble en outre qu'il ne fasse aucune distinction entre les faits importants et ceux qu'il eût pu à la rigueur passer sous silence : l'immortelle campagne de France et celle de Waterloo nous sont contées, l'une en trois lignes, l'autre en deux ; l'histoire de la Restauration n'occupe pas plus de vingt-cinq pages sur quinze cents dans ses trois derniers volumes; mais en revanche, M. Cantù nous donne un texte fort exact du testament de Louis XVI ; il se perd en divagations sur des questions d'un intérêt minime, et c'est à peine si, au milieu de cet indigeste fouillis on rencontre quelques beaux chapitres qui nous rappellent qu'avant de se transformer en industriel, l'auteur a autrefois travaillé pour la gloire.

Après avoir achevé sa *Storia universale*, M. Cantù a écrit à la hâte une volumineuse *Histoire des Italiens*, qui a eu peu de succès, et dont l'édition francaise notamment est restée presque entière au fond des magasins du trop confiant M. Didot ; il a composé une vie de Beccaria assez froidement accueillie, et quelques autres opuscules parmi lesquels il faut citer *Parini e il suo secolo*, et *Erasmo e la Riforma in Italia*. Ces deux biographies, la première surtout, sont dignes d'attention. Parini a porté bonheur à tous ceux qui ont rendu hommage à sa mémoire, à Foscolo aussi bien qu'à M. Ferrari, et à M. Cantù, qui reprend toute sa puissance lorsqu'il se trouve sur son terrain. Ce que l'auteur de la *Storia di Como* connaît le mieux, c'est sans contredit la littérature lombarde et la société milanaise des trois derniers siècles, et l'essai qu'il a consacré à la gloire

du chantre du *Giorno* pourrait être comparé pour la finesse et la vérité des aperçus à un excellent ouvrage de M. Sainte-Beuve : *Chateaubriand et son groupe littéraire*. Parini comme Chateaubriand avait mis beaucoup de lui dans ses écrits ; il avait été à Milan une sorte de patriarche littéraire, et sans sortir de son sujet, sans même s'écarter beaucoup du rôle de commentateur, M. Cantù fait revivre à nos yeux cette brillante époque du comte de Firmian, de Beccaria, des deux Verri, de Balestrieri et de Baretti, âge d'or qui précéda immédiatement l'âge de fer de la conquête française.

Nourri de la lecture de Parini comme un Toscan instruit peut l'être de celle de Dante, le célèbre historien écrivit ce charmant volume presque en se jouant, mais il lui fallut renoncer à son goût pour les succès faciles et revenir pour deux ou trois mois aux habitudes laborieuses de sa jeunesse lorsqu'il voulut réunir les éléments de son étude sur Érasme et la réforme en Italie. La vie du Hollandais Didier Gérard et son rôle général dans le drame du XVI[e] siècle, sont bien connus ; aussi M. Cantù n'envisage-t-il le célèbre écrivain qu'à un seul point de vue, celui de ses rapports avec la péninsule. Venu en Italie pour la première fois en 1506, reçu docteur de l'Université de Turin, Érasme passa ensuite à Bologne, où, à son grand scandale, il dut assister à l'entrée triomphale du belliqueux pontife Jules II. Au sortir de cette ville, il se rendait à Padoue, puis à Venise, où il travaillait pour Alde Manuce, et enfin à Sienne et à Rome. Bien vu des cardinaux et du pape qui désirait se l'attacher, il restait insensible à ces avances et ne tardait pas à s'éloigner de cette Babylone aux mœurs corrompues, pour aller en Angleterre écrire dans la maison de Thomas Morus l'*Éloge de la folie*. M. Cantù retrace à merveille les agitations de cette âme inquiète et les tergiversations de ce personnage inconséquent qui, après s'être fait le détracteur acharné de Jules II, lequel avait au moins quelques parties du grand homme et de l'homme de bien, ne trouvait que des éloges pour ses successeurs Léon X et Clément VII. Quiconque n'a pas lu ce lumineux opuscule ne connaît pas Érasme tout entier, et il est à souhaiter que l'auteur poursuive ces intéressants travaux qui viennent se

relier en la complétant à son histoire de Côme et à son émouvant récit des *Massacres de Valteline.*

Pendant que le célèbre écrivain milanais dessinait son vaste panorama historique, deux érudits, — le Napolitain Troya et le Piémontais Balbo, achevaient ou poursuivaient leurs recherches sur le moyen âge italien. Travaillant à Rome et entouré d'un cercle de prélats, Troya écrivit sous leur inspiration le premier et le plus connu de ses ouvrages : *Il Veltro allegorico di Dante.* Sans trancher la question en litige, — car on ignore toujours si le fameux « lévrier » représente Cane della Scala, Henri de Luxembourg ou bien Uguccione della Faggiola, — ce livre était plein d'hypothèses ingénieuses qui donnèrent lieu à d'importantes discussions et prit place immédiatement dans toutes les bibliothèques dantesques. Ce fut là le seul succès populaire qu'obtint jamais l'auteur. Son *Histoire des Barbares* écrite aussi dans le sens guelfe, et en assez mauvais style, fait surtout honneur à son érudition; elle appartient de droit à ces mystérieux dépôts où ne pénètrent que les savants, et il est fort à craindre qu'elle ne soit plus citée que lue.

Troya n'est qu'un Muratori incomplet et il a été surpassé par son disciple, le comte Balbo, ramené par lui aux idées orthodoxes. Il y avait entre ces deux hommes une parenté intellectuelle des plus frappantes, et il semble que le dernier venu se soit attaché à creuser et à élargir le sillon péniblement creusé par son précurseur. Le *Sommario della storia d'Italia*, excellent petit abrégé, a été composé en effet dans le but évident de populariser le système de Troya; *le Meditazioni storiche* et *le Lettere di politica e di letteratura* sont l'équivalent des innombrables dissertations érudites du Napolitain; *la Vita di Dante* est une édition du *Veltro*, revue, augmentée et améliorée, et *la Storia dell' Italia sotto i barbari* est aussi un livre guelfe, où les services rendus à la civilisation par les papes sont complaisamment exposés. *La Vita di Dante* est sans contredit la meilleure de toutes ces productions. Quoique l'auteur n'ait contribué que par un très-faible apport personnel à l'interprétation de la *Divina Commedia* et des *Opere minori* du grand Florentin, il

a résumé avec tant d'intelligence les travaux des commentateurs, il a si bien étudié et saisi dans les chroniqueurs l'esprit du XIVe siècle, que son travail revêt une physionomie originale, et offre un genre d'intérêt que ne présente aucune des précédentes biographies du poète. Le style de Balbo est parfois, il est vrai, aussi dur que celui d'Alfieri, mais il a de la noblesse et même de l'éclat, et ce qui plaît surtout dans ce volume, c'est ce mélange de bonhomie et de malice qui y règne d'un bout à l'autre ; l'auteur n'est point idolâtre de son héros, il lui arrive même de le tancer vertement, mais il « l'estime » profondément, et l'on sent que ce Guelfe et ce Gibelin ont au fond du cœur une pensée commune : l'affranchissement et l'union de la patrie italienne :

Troya et Balbo qui — s'ils eussent vécu quelques années de plus — eussent eu sans doute quelques scrupules sur la ligne politique suivie par eux jusque-là, trouvèrent dès leur vivant un robuste adversaire dans Antonio Ranieri, qui, en tant qu'artiste, leur est infiniment supérieur. Déjà connu avantageusement dans la littérature, l'auteur de *Ginevra* avait formé un projet des plus vastes ; il eût voulu compléter l'œuvre de Guicciardini et de Botta, et raconter l'histoire d'Italie durant les onze siècles qui s'écoulèrent de la mort de Théodose à la conquête de Naples par Charles VIII. Ce dessein s'est considérablement réduit dans l'exécution, et nous avons en tout un volume intitulé : *Storia d'Italia dal quinto al nono secolo*. Il n'y est guère question que des Lombards, et M. Ranieri soutient la thèse opposée à celle de Manzoni avec assez de talent pour que le lecteur reste indécis entre deux opinions contradictoires fortement motivées l'une et l'autre. Le succès de l'ouvrage a été grand, et l'auteur en lui donnant un complément indispensable comblerait une fâcheuse lacune dans l'histoire de son pays.

Après avoir analysé si brièvement les écrits de ces cinq historiens, je me vois à regret contraint de donner des indications plus courtes encore sur quelques importantes monographies, parmi lesquelles je citerai en première ligne : *La Guerra del vespro siciliano* de M. Amari. Dictées à leur auteur par un patriotisme ardent, ces pages se transformèrent peu

à peu sous sa main en une œuvre savante qui jette un jour des plus vifs sur un des épisodes les plus fameux et les plus obscurs de l'histoire de Sicile. Ces terribles *Vêpres* auxquelles, — nous le savons maintenant, — Procida contribua pour une fort humble part, furent, non pas une émeute irréfléchie, mais le début d'une grande révolution, et M. Amari nous en fait observer successivement l'origine, le développement et la conclusion pendant les trente années qui suivirent la mort de Manfred. On peut dire que le sujet est traité à fond, et personne ne sera tenté de refondre ce livre plein à la fois d'érudition et d'attrait.

Comme le savant Sicilien, un homme d'Etat illustre, le marquis Gino Capponi, s'est attaché à élucider un point spécial de l'histoire du moyen âge, et ses *Lettres sur les Lombards*, pour l'élégance de la forme comme pour la solidité du fond, peuvent être comparées aux *Lettres sur l'Histoire de France* d'Augustin Thierry. L'auteur aborde avec décision la portion la plus délicate de son sujet, et touche avec prudence et fermeté à l'importante question que posaient inévitablement ses recherches sur les derniers rois Lombards et leurs luttes avec les papes, puis avec les rois francs, luttes d'où sortit le moyen âge tout entier avec ses deux puissances rivales : l'empereur et le pontife. M. Capponi donne un aperçu rapide et brillant de cette querelle de mille ans, rarement assoupie, sans cesse renaissante, aussi vive sous Joseph II qu'au XIe siècle, et qui, lorsqu'elle prit fin en 1804, faute de combattants, laissait l'Allemagne froissée et morcelée, et l'Italie à demi anéantie. C'est ce déplorable résultat d'un antagonisme stérile que le patricien florentin s'attache à faire ressortir dans des considérations ingénieuses sur le caractère de deux grandes nations fatalement ennemies, et dont le génie a subi des modifications différentes, mais également radicales, par suite de vicissitudes politiques dont la cause remonte à la chute de l'empire romain, et qu'on ne trouvera nulle part mieux exposées que dans ces éloquentes *Lettres sur les Lombards*.

Admirable écrivain, le marquis Gino Capponi a pris rarement la plume, et a joué surtout dans son pays le rôle de Mécène. Le digne ami de Charles-Albert, M. Cibrario, est

resté au contraire constamment sur la brèche, et bien qu'il ait dû sa réputation à un ouvrage d'économie politique, il n'a pas laissé de travailler, durant ses heures de loisir, à des œuvres historiques d'un mérite réel. La *Storia della monarchia di Savoia* est malheureusement inachevée, mais il a publié à Florence, sous le titre de *Frammenti Storici*, toute une série de charmantes monographies qui nous en apprennent plus que de lourds in-folio sur le moyen âge italien et français. La vie d'Amédée VII, dit « le comte rouge, » est un modèle de narration érudite, et dans ses autres études, l'auteur réussit à nous intéresser même à des particuliers obscurs, dont il peint les malheurs avec une émotion que le lecteur éprouve bientôt à son tour.

C'est une tâche semblable que le duc Litta, de Milan, a accomplie sur une échelle plus vaste dans le volumineux ouvrage intitulé : *Le Grandi Famiglie Italiane*, et où toutes les dynasties italiennes, les familles déchues qui régnèrent à Trévise ou à Camerino, sont l'objet non d'une simple mention, mais d'une notice des plus complètes. *L'Histoire des Grandes Familles* ne saurait sans doute prétendre à la popularité, mais c'est un livre extrêmement estimable et qui n'a point son pendant à l'étranger.

Le moyen âge est comme une carrière inépuisable où chaque mineur découvre un riche filon à exploiter, et à côté des Cibrario et des Litta, ces doctes explorateurs laïques, il y aurait injustice à ne pas nommer deux religieux qui sont l'honneur de l'église italienne contemporaine, l'oratorien Capecelatro et le bénédictin Luigi Tosti. — Le premier a publié, outre la vie de sainte Catherine de Sienne, un ouvrage beaucoup plus important : *La Storia di Pier Damiano e del suo tempo*. On sait quel personnage considérable fut au XI[e] siècle l'ami de Grégoire VII, et l'auteur apprécie à merveille le caractère et les œuvres de son héros ; — le second, qui est fier d'appartenir à l'illustre famille monastique du Mont-Cassin, a pris pour texte : *La Comtesse Mathilde et les Pontifes Romains*, et cet ouvrage préférable, selon moi, à celui de M. Amédée René, n'attend qu'un traducteur de bonne volonté pour poursuivre au delà des Alpes le succès qui ne lui a pas manqué en Italie.

En quittant ces deux excellents prêtres, nous arrivons enfin aux temps modernes, et, après avoir indiqué en passant *La Vita di Foscolo*, monument gracieux élevé à un poète sublime par le bon poète Carrer, je terminerai cette énumération de biographies par un court examen de la *Vita di fra Paolo Sarpi,* de M. Bianchi-Giovini. Tout le monde en France connaît le nom de ce vigoureux publiciste qui, réfugié à Turin en 1849, prenait à sa façon sa revanche de Novare, en troublant par d'incessantes attaques le sommeil des gouverneurs autrichiens de Milan. Ce qu'on sait moins chez nous, c'est que ce bouillant journaliste était doublé d'un théologien. Bianchi-Giovini a composé en effet, — et en dix volumes! — une histoire des Papes fort défectueuse au point de vue littéraire, mais où l'on retrouve la logique de Sarpi. L'auteur avait beaucoup étudié les œuvres de ce fameux moine servite, et, en 1836, il fit imprimer, en Suisse, où il était exilé, la vie de celui qu'il avait choisi pour patron en religion et en politique. Écrite d'un style inculte mais énergique, cette biographie, le seul des ouvrages de Bianchi-Giovini qui paraisse devoir lui survivre, renferme non pas seulement un exposé détaillé de mesquines querelles théologiques, mais un tableau fort exact de la situation de l'Italie au commencement du XVIIe siècle et des considérations profondes sur le gouvernement de Venise et celui de Rome pontificale. L'exécution d'un pareil travail réclamait des connaissances spéciales qui deviennent de plus en plus rares, et de récents événements ont rendu un intérêt plus vif encore à ces pages si bien accueillies lors de leur première publication.

Tout, jusque dans ses habitudes intimes, trahit une origine mixte, et lorsqu'on l'aperçoit accoudé sur les tables de marbre d'un café florentin, on se rappelle involontairement Hoffmann, le conteur fantastique. Nous retrouvons dans les œuvres du poète un peu de ce levain germanique et l'occasion se représentera d'insister sur cette particularité lorsque j'aurai à parler des *Ballate*. Mais dans les écrits déjà nombreux de Prati, c'est bien le caractère italien qui domine avec son poétique élan et son audace généreuse. Le jeune Tyrolien avait à peine quitté l'université de Padoue, lorsqu'en 1841, il publia son charmant poëme d'*Edmenegarda*, qui fut lu avidement d'un bout à l'autre de l'Italie. Ce qu'on admira dans ce petit ouvrage, ce n'est pas la puissance de l'invention, car la donnée n'a rien d'original, et depuis Ariane jusqu'à Edmenegarda, les histoires de filles abandonnées se sont multipliées outre mesure ; ce qui frappa le public, ce fut cette fraîcheur d'inspiration, cette richesse de coloris, cette souplesse de versification dont la réunion attestait le talent mûri d'un homme fait. S'il est vrai, comme l'assurent certains rhéteurs, que l'éloquence « soit le don d'être ému et de transmettre aux autres son émotion, » il faut avouer qu'*Edmenegarda* est une œuvre d'une rare éloquence, car les femmes n'y résistaient pas ; l'auteur reçut fréquemment des témoignages non équivoques de la sympathie profonde qu'il avait réussi à leur inspirer, et de même que certaine dame disait à Foscolo : « Vous ferez donc partout des Thérèses ? » on eût pu dire à Prati : « Vous rencontrerez donc partout des Edménégardes ? »

Parmi les autres poëmes de l'auteur, il n'en est qu'un seul qui ait eu une vogue égale à celle de cette ravissante nouvelle. *Rodolfo* et le *Conte di Riga* ont été froidement accueillis, et la légende intitulée *Satana e le Grazie* n'a elle-même obtenu qu'un succès contesté. Il y a dans cet ouvrage une épopée précédée d'une satire sous forme de prologue. Comme Voltaire et Pope, Monti et Foscolo, — Prati appartient à cette famille qu'Horace nomme *Genus irritabile*. Il a comme ils l'ont eu ce tempérament impressionnable qui fait expier le génie par d'atroces douleurs morales ; mais, mieux avisé que ses illustres devanciers, il sait, tout en écra-

sant ses obscurs adversaires, se contenter d'une vengeance indirecte, et il évite de citer des noms destinés à l'oubli. Nous n'en dirons pas davantage sur ce prologue que Juvénal eût envié à l'auteur, et nous passons à la légende. Il s'agit de trois justes, un prêtre, un magistrat, un guerrier, qui, séduits par des femmes et entraînés dans la voie du crime, meurent en bons catholiques, et sont reçus au ciel, pendant que leurs cadavres attachés au gibet se balancent encore dans les airs.

Les anciens, on le sait, attribuaient à l'intervention des puissances surnaturelles des actes qui, pour nous, sont la conséquence des passions déchaînées; au moyen âge, le héros par excellence des vieilles légendes n'est autre que le diable, dont les trompeuses apparitions venaient troubler les ermites au sein de leurs pieuses contemplations. Prati a fondu ensemble la tradition antique et celle du moyen âge. Son Satan est un grand personnage qui ne daigne pas descendre personnellement dans la lice, et qui, pour ses ministres, choisit les Grâces. Mais au-dessus de ce combat entre l'homme et les puissances surnaturelles, il y a une autre lutte qui atteint des proportions gigantesques, celle des Grâces révoltées contre Satan qui les vaincra, pour succomber bientôt lui-même dans son duel avec Dieu.

Bien que la conception générale de l'ouvrage soit enveloppée d'épaisses ténèbres, il est possible pourtant d'y trouver le germe d'une grande idée qu'a entrevue aussi M. de Lamartine lorsqu'il écrivit la *Chute d'un Ange*. Nous avons ici l'Antithèse du poème d'Alighieri. Ce n'est plus cette fois l'*humain* qui, par degrés, s'élève à la hauteur du *divin*, c'est le *divin* qui, peu à peu, s'abaisse au niveau de l'*humain*, c'est l'Olympe qui s'abîme dans le Tartare. Il semble à un certain moment que les Grâces vont s'éprendre de leurs trois infortunés adorateurs et former une douce alliance entre la terre et le ciel :

Piango, sclamò, dell' amor mio. Già parmi
D' esser fatta terrestre, e mi conturba
Ogni cosa del mondo. E tu pur gemi,
Aglae, con me. Che prode era e gentile

Quel tuo diletto, e noi misere e stolte
Li tradimmo così....

Mais l'auteur n'a tiré qu'un parti incomplet de cette magnifique situation; les Grâces tombent dans la fange, son récit se termine d'une façon vulgaire, et au lieu d'un chef-d'œuvre, nous n'avons qu'une ébauche confuse, semée de tirades éblouissantes qui viennent de loin en loin témoigner de l'immense talent inutilement dépensé dans ce petit poème.

Satana avait vu le jour en 1856, et Prati, à quatre ans de là, prit une éclatante revanche de l'échec que lui avait valu cette légende incomprise. *Ariberto*, composition puissante et bizarre, parut sous le titre de « poème, » mais cette désignation me paraît inexacte, et j'aimerais mieux celle d'*épisode*, car je soupçonne, à tort peut-être, que ce que l'auteur offrait au public dans ce nouvel ouvrage n'est autre chose qu'un fragment de l'épopée colossale qu'il prépare depuis longues années : *Dio e l'umanità*. Prati se propose sans doute de passer successivement en revue les principales nationalités du globe, et réfléchissant sagement qu'au lendemain de Solferino et à la veille de Marsala et de Castelfidardo, ses compatriotes seraient incapables de prêter la moindre attention aux fastes de la Chine ou de la Malaisie, il a voulu leur parler d'eux-mêmes dès le début. Ce premier point éclairci, j'arrive aux acteurs du drame *théophilantropique*, lequel a dû être représenté entre les années 1830 et 1860.

Ariberto, jeune homme au cœur chaud, à l'imagination ardente, sacrifie d'abord au matérialisme et à l'amour athée personnifiés dans une femme que l'auteur nomme Elora. Près d'eux et comme un trait d'union funeste entre ces deux êtres dévoyés, on aperçoit le prêtre Mario, type intermédiaire, tenant à la fois de Méphistophélès et de Claude Frollo. C'est Mario qui s'est fait le protecteur d'Elora; c'est lui qui, pour mieux s'assurer de sa possession, l'a jetée dans les bras d'un homme repoussant, sauf à poignarder un jour ce prête-nom lorsqu'il deviendra gênant. A ce groupe sinistre, l'auteur oppose trois personnages d'un caractère idéal: Ada, fille infortunée de Venise, vierge à la beauté suave, aux nobles et purs instincts, qui partage l'exil d'un père au cœur

magnanime; puis un franciscain, digne héritier des *moines d'Occident* qui, debout, en face de Mario le sanfédiste, s'apprête à déjouer ses trames infernales. Les acteurs vont maintenant paraître sur la scène, et chacun d'eux se laissera guider fatalement par la passion qui l'entraîne. Ariberto, dont les aspirations généreuses ne faisaient que sommeiller, se lève à l'appel de la patrie, et de succès en succès, pousse jusqu'au-delà du Mincio, jusqu'à Villafranca, où les aigles françaises suspendirent leur vol. Nous assistons alors à ce douloureux exode vénitien dont le flot incessant amène Ada et son père sur la rive lombarde, et c'est là qu'Ariberto est mis en rapport avec eux. Pendant que les vrais Italiens combattent à la frontière, Mario, poursuivant des manœuvres ténébreuses, court à Rome mettre au service d'un pouvoir aux abois l'arsenal de ses noires fourberies. C'est ici que l'imagination du poète se donne un libre cours, et qu'il prodigue ces teintes énergiques et sombres qui rappellent les épisodes les plus poignants de l'enfer dantesque. Dans les vers de Prati, on sent partout cette *indignation* qui dicta à la muse romaine ses ardentes satires, mais il y a de plus en lui un fonds d'inépuisable miséricorde pour les désordres auxquels les hommes peuvent se livrer dans certains cas donnés. Incapable de frapper ses ennemis à terre, dès qu'il les voit à ses pieds il songe à leur réhabilitation, et tous ces *criminels* seront successivement purifiés par le malheur. Ariberto a cherché l'expiation dans la guerre; Mario la trouvera dans le remords qui suit la faute, dans la persécution qui atteint souvent le scélérat, lorsque, son habileté mise en défaut, il se voit abandonné par ceux qui le poussaient au crime sans vouloir partager avec lui le fardeau de l'infamie. Désigné au poignard des sicaires, Mario échappe à grand'peine à la mort; en proie dans sa fuite à de cruelles angoisses, il cède au repentir qui le presse et va demander des consolations au moine franciscain, ce bon génie d'Ariberto. Elora, elle aussi, se repent, mais cette âme, atteinte de si bonne heure par les orages de la vie, est trop profondément blessée pour renaître à l'espérance : accablée sous le poids de son passé, la victime de Mario expire lentement dans les bras de la douce vierge de Venise. Après tant de

tempêtes, un rayon de soleil était de rigueur, et le poème se termine par un mariage. Ce vieux dénoûment est toujours bien accueilli, et j'applaudirais des deux mains à cette conclusion pacifique, si je pouvais faire abstraction d'un trait accessoire qui me choque dans le récit final. Pourquoi faut-il que, de préférence à ses cent trente-deux mille confrères de la péninsule, le funeste Mario ait été choisi pour donner aux deux fiancés la bénédiction nuptiale? Lorsqu'on arrive au dernier chapitre du roman de Manzoni, on est ravi, je l'avoue, de voir Don Abbondio remis en présence de Renzo et de Lucia. Aussi honnête que pusillanime, le bonhomme n'avait fait du mal à ses jeunes paroissiens qu'à son corps défendant, *e per soverchio amore della propria pelle:* Mario, au contraire, est à ce moment dans une situation semblable à celle de ces braves gens qui, pour être convertis, n'en sont pas moins suspects, et dont on admire les vertus tout en se félicitant au fond de les voir sous la surveillance de la police. Ce prêtre nous a été dépeint sous de trop odieuses couleurs pour que sa présence ne jette pas comme un reflet lugubre sur le riant avenir que l'auteur semble entr'ouvrir à nos regards. Il faut que pour bien du temps encore Mario se cache dans l'ombre, car tout le monde n'a pas l'âme clémente du poète, et personne n'ignore que ses compatriotes n'ont pas coutume de pardonner aussi promptement des infamies d'une certaine nature. Mais je m'aperçois qu'à propos d'une faute des plus légères, je me livre à de longues chicanes, et ce procédé est d'autant plus injustifiable que l'espace me manque pour apprécier ici les principales beautés du poème de Prati, c'est-à-dire les admirables épisodes, les entraînantes digressions qu'il a semées à profusion dans ce chef-d'œuvre. Je viens de prononcer un bien grand mot qui n'est pourtant que l'expression de la vérité et celui qu'ont mis en circulation tous les critiques sérieux de l'Italie, amis ou ennemis de l'auteur. Ce livre est, si je ne me trompe, le produit le plus remarquable de sa maturité féconde : son talent s'y montre avec plus d'ampleur, et sa langue poétique, sans être moins incisive, a perdu quelque chose de cette exubérance, qui avait atteint parfois des proportions regrettables.

Bien qu'Ariberto ait renouvelé en l'agrandissant le succès d'*Edmenegarda*, c'est surtout à ses *Liriche* que Prati doit son immense réputation. C'est qu'en effet, il a mis dans ces odes passionnées, dans ces mélancoliques ballades, dans ces émouvants sonnets, la meilleure partie de lui-même, et l'ensemble de ces chants constitue une autobiographie en vers plus exacte et surtout plus saisissante qu'aucune des autobiographies en prose qui, dans notre siècle, se sont multipliées d'une façon si inquiétante. Dans son premier chant intitulé *Due scuole*, et qu'il dédie « à la mémoire de ses jeunes années, » l'auteur débute par une sorte de profession de foi en matière littéraire, et après avoir énuméré en vers étincelants tout ce qui, dans l'antique Mythologie ou dans les superstitions du moyen âge, pourrait séduire l'imagination d'un poète moderne, il écarte avec un triste sourire ces charmantes évocations ; il se rappelle qu'il est le sujet du despote de Vienne, et cherchant un idéal supérieur à celui du patriote ou de l'amant, il s'écrie :

Dal cor si favelli ! Chè libera e sola
Varcando le terre del cor la parola
Rinalza del vero la eterna città.
Ed ella è la pietra che annunzia al futuro
Con varia vicenda de' giorni che furo
La fede, i delitti, le glorie e l'amor ;
E indarno la ciurma com' aspide rode
Col dente codardo la pietra custode :
La ciurma si sperde, la pietra v'è ancor !

Dans une autre pièce : *Il Poeta e la Società*, il développe avec grandeur cette noble pensée ; il se trace à lui-même sa mission de poète et pousse un cri de douleur en songeant à l'état misérable où est tombée l'Italie... Mais la lyre saura bien ranimer l'âme de la patrie, et cette ingrate société qui jette de l'or à ses danseuses et prodigue l'outrage à ses guides intellectuels, cette société avilie sera ramenée de force dans la voie nationale ouverte par ses ancêtres ;

E sarà duce ai popoli
Quest' armonia scettrata.

Che coll' Italia nata
Dal cor di Dante uscì

Mais en 1841, le jour n'était pas encore venu des grandes tentatives, et en attendant l'appel solennel auquel il sera le premier à répondre, le poète nous parlera de ses joies et plus souvent hélas! de ses douleurs intimes; il pleurera dans un rhythme désolé son père, son frère, sa touchante compagne Elisa et ses deux fils morts au berceau. C'est dans les *Memorie e lacrime*, recueil de sonnets funèbres, qu'il faut chercher les plus beaux vers que le poète ait écrits au temps de sa jeunesse. Parmi ces petites pièces, il n'en est peut-être pas une seule qui soit médiocre, et plusieurs sont des chefs-d'œuvre, tels que les sonnets intitulés *Rimembranze*, — *Visita al cimitero*, — et le *Giorno d'inverno*, qui est peut-être le meilleur de tous, car il rappelle deux immortels sonnets, l'un de Pétrarque, l'autre de Dante, et il serait difficile de décider quel est le plus parfait des trois.

A la suite des premiers chants lyriques, les *Ballate* forment une sorte de parenthèse et tranchent par leur caractère exotique sur les autres écrits de l'auteur. Les vers sont italiens, mais l'inspiration est presque toujours germanique ou slave. C'est du Bürger, excellent, et les contrefacteurs parisiens réimprimaient souvent la ballade qui a pour titre *I Fuochi fatui* (les feux follets) en la désignant comme le chef-d'œuvre de Prati. La mise en scène de cette petite pièce est, en effet, irréprochable. Le début, magnifique invocation aux « esprits », communique à l'âme du lecteur un sentiment de profonde consternation ; puis le poète se met en scène lui-même; il nous parle de ces longues veillées d'hiver, où, tout enfant, entouré des vieux serviteurs de la famille, au bruit lamentable de l'aquilon qui s'engouffrait dans les vallons du Tyrol, il écoutait les histoires de sorcières et de revenants :

Era nel verno. Non pianeta in cielo,
Nudi e squallidi i campi,
E l'aer basso ; e la gelata buffa

Contro le quadre e brune
Vetriere stridea, cacciando obliqui
Strosci di pioggia, e di nevose falde.
Sul focolar d'un povero colono
Scoppiettava la fiamma ; e a quella intorno
Io m'assidea, con molti,
I picciòletti membri attiepidendo...

Dans ce cadre si nettement dessiné, Prati dispose deux lugubres récits. Chacune de ses stances se termine par un refrain funeste qui résonne mélancoliquement comme le glas funèbre d'une cloche rustique, et la ballade s'achève par quelques vers pleins d'émotion où l'auteur adresse un souvenir aux mânes de ceux qui lui furent chers, un dernier adieu à ces deux petits enfants qu'il a perdus et qui, eux du moins, ont reconquis la liberté... par la mort !

Cette préoccupation patriotique, qui perce çà et là dans ce premier recueil, devient plus sensible encore dans le volume intitulé *Storia e Fantasia*, où l'on trouve de si beaux vers sur Napoléon, une espèce de légende où le poète s'efforce de transformer cet homme au cœur de bronze en pécheur repentant et en prophète de l'émancipation universelle. Aux approches de 1848, la politique absorbera entièrement le barde tyrolien qui, dans les douze années qui vont suivre, publiera trois séries de chants nationaux. En 1843, peu après la publication d'*Edmenegarda*, Charles-Albert, lequel avait une inclination naturelle pour les hommes de talent qui étaient en même temps des hommes de cœur, lui fit demander un hymne guerrier dont les notes trop accentuées furent un objet de trouble pour les diplomates; à mesure que la situation se tendait entre l'Autriche et le Piémont, le poète osait davantage, et c'est en 1846 que furent écrites les trois célèbres odes : *Noi e gli Stranieri*, — *A Pio IX*, — *A Carlo Alberto*. Dans la première, il semble donner le signal de la lutte, et rejetant bien loin sa couronne de fleurs, il s'écrie :

Dunque, o mia musa, il facile
Plettro d'amor si posi,

Non che la neve i floridi
Miei crini offender osi,
O i passi infermi e lenti
Di già varcate accusino
Le fantasie ridenti....
Ma i dì son giunti....

L'heure des chants d'amour ne reviendra pas ! l'horizon se charge de plus en plus, quelques mois s'écouleront encore, et le poète datera de Venise délivrée sa *Canzone : Via lo straniero!* En cette année 1848, il célébrera les vainqueurs de Goito et de Pastrengo, puis aux jours de malheurs, sa voix s'attendrira en plaintives élégies ou trouvera des accents indignés pour flétrir ces insensés qui, à Florence et à Rome, sacrifièrent pour une question de mots l'avenir de l'Italie. Un an plus tard, au lendemain de la folie de Novare, dont le souvenir pèse si lourdement sur la carrière politique de M. Rattazzi, Prati improvisait son dialogue si original et si piquant entre la statue d'Emmanuel-Philibert et la sentinelle préposée à sa garde. Le fameux vainqueur de Saint-Quentin était partisan de Gioberti, et le factionnaire l'interpelle là-dessus avec un comique dédain :

Che? le piacciono i ristagni
Gli arzigogoli, i tranelli
Dei Cavour, dei Buoncompagni
Dei Gioberti, dei Pinelli?

L'honnête fantassin veut courir chez le commissaire de police pour mettre à la raison le vieux *codino*, qui continue imperturbablement :

Chiama pur ; ma quando penso
A quel Giuda invetriato,
Che al buon prete ardea l'incenso,
E che poi l'ha tracollato,
Vergognar mi debbo assai
Del paese ov' io regnai...

On dit que le poète s'est réconcilié depuis avec le mari de la princesse de Solms, et je suis tenté de le regretter quand je songe au joli dialogue que nous eût valu le combat de Mentana.

Après Novare, Prati se fit le courtisan du malheur ; avec un désintéressement des plus complets, il se constitua le *poeta cesareo* de la maison de Savoie, et du fond de sa modeste retraite, il chanta dans des vers joyeux ou attristés les événements glorieux ou funestes qui se produisirent de 1849 à 1860. L'ode sur le 2 décembre est belle, mais le poète n'apprécie cette journée fameuse qu'au point de vue de l'influence qu'elle pouvait avoir sur les destinées italiennes, et comme beaucoup d'étrangers illustres, comme Manzoni lui-même, il fait trop bon marché de la confiscation momentanée des libertés françaises. Tout entier à la grande devise qui était la sienne ainsi que celle du comte Balbo : *Porrò unum est necessarium...*, il ne voit qu'une chose, cette grande épée « dont la poignée est à Paris et la pointe partout, » et il somme le dépositaire de cette arme terrible de se faire l'instrument de la Providence. Il veut que le troisième Napoléon se rappelle son origine italienne, cette patrie qui a sacrifié à l'ambition du plus grand des despotes modernes le sang de ses plus nobles enfants :

Mille de' suoi, che dormono
Là tra le scizie nèvi,
Per chi tu 'l sai, fantasimi
Tetri, placar tu devi.
Pensa alla madre ; al cenere
Dell' Alighier. Nefando
Di Bonaparte è il brando,
S'egli altri numi ha in cor...

Ceux qui ont lu cette ode et qui l'ont bien comprise, n'ont pas été surpris à sept ans de là de voir le poète chevaucher près du « libérateur » pendant la campagne de Lombardie, et quelques fautes que la France commette désormais dans la direction de sa politique italienne, il y aura toujours à Turin et à Milan des hommes qui n'oublieront

ni Magenta ni Solferino, et dont le témoignage pèsera d'un poids énorme dans la balance de la justice à venir. C'est encore à la première moitié du règne de Victor-Emmanuel que se rapportent d'autres chants fort remarqués : *In morte di duc Regine, — In morte del general Bava*, les odes politiques au sujet de la guerre de Crimée, les satires publiées en 1857. Ce second recueil, au point de vue du talent, n'est pas moins recommandable que celui de 1852, mais la critique s'attaquant au style, y signala une tendance fâcheuse dans le choix ou plutôt l'entassement des épithètes, et la recherche systématique des mots à effet. Ainsi que je l'ai dit en parlant d'*Ariberto*, le poète est revenu aujourd'hui à sa première manière (1), mais il n'y est revenu que par degrés, comme on s'en assurera en lisant le troisième recueil publié en 1860. Ce volume élégant se compose exclusivement de sonnets et d'élégies, auxquels les événements politiques fournissaient une riche matière d'où Prati a su tirer une série de petits chefs-d'œuvre. Bien que ses ennemis l'accusent de manquer d'imagination, on peut dire que chacune de ses compositions nouvelles est un démenti sans réplique à ce reproche banal qui paraîtra tout à fait ridicule lorsque la grande épopée *Dio e l'Umanità* aura enfin vu le jour et auquel on oppose dès aujourd'hui les meilleurs arguments. Pour se faire une idée de la puissance poétique de Prati, il suffit de réfléchir que la forme affectionnée par lui est celle du sonnet, lequel, selon le vieux Despréaux, « vaut seul un long poëme, » alors qu'il est bon, — mais qui, pour être tolérable, exige précisément l'accouplement d'une belle pensée et de vers excellents. Les bons sonnets se comptent par centaines dans les œuvres de Prati, et l'on ne saurait trop admirer l'art prodigieux qu'il met à enfermer une idée noble ou gracieuse dans le cadre étroit de quatorze vers : une goutte de rosée dans un grain de cristal, comme a dit, je crois, M. Sainte-Beuve.

Dans l'élégie, le poète ne s'élève pas à une moindre hauteur, ainsi qu'en peuvent témoigner deux des pièces insé-

(1) Voir les merveilleux sonnets composés en 1866.

rées dans son *Vade-Mecum : Ad Tyberim* et *Memor*. Ici cependant, pour rester dans le vrai, il faut mêler aux éloges de légères restrictions, et Prati d'ailleurs ne souffre la louange qu'autant qu'elle est consciencieuse :

Più son del ver che di me stesso amico.

Je lui dirai donc en toute franchise qu'en plus d'un passage de ce volume on retrouve des traces de l'origine germano-italienne de l'auteur, dont la ville natale Dasindo est à deux pas du Brenner aux cimes nuageuses. Il a lui-même écrit quelque part :

Ir mi giova del nembo sull' ali...

Ce nuage est parfois un peu dense, et le lecteur vulgaire court grand risque de s'égarer ; mais c'est un inconvénient dont il faut savoir prendre son parti, et le poète a tout lieu de se consoler en songeant que les dévots de Goethe sont exposés à de bien autres épreuves. Après avoir parlé du livre, je commettrais une grave omission en ne disant rien de la préface qui lui sert d'introduction, et dont la prose nerveuse fait heureusement augurer des six volumes de *Memorie autobiografiche* que Prati a déjà écrits et qu'il devrait livrer au public, suivant en cela le louable exemple de son ami de tous les temps M. Massimo d'Azeglio.

Je suis forcé de m'arrêter ici dans l'analyse des œuvres de l'éminent poète, bien qu'il ait composé depuis sept ans des vers qui font grand honneur à l'Italie nouvelle ; mais je voudrais dire un mot de la belle traduction de Virgile, dont les six premiers chants étaient connus en 1860. Prati s'y retrouve tout entier avec ses qualités et ses défauts, les premières, comme toujours surpassant de beaucoup les seconds. Cette concision affectée qu'on lui reproche et qui répand parfois sur sa pensée une obscurité profonde, ces tournures hasardées tirées du latin mot pour mot, perdent ici la plus grande partie de leurs inconvénients et produisent en quelques passages une illusion complète. Pleine de

couleur, de vie et de relief, la version italienne serre le texte latin de très-près, et plus qu'aucune autre peut-être, elle est animée du souffle virgilien. C'est dire assez que le lyrique tyrolien acquerra par là un nouveau titre à la gloire, et qu'en outre du rang honorable auquel il a droit au-dessous de Manzoni et de Leopardi, il occupera désormais une belle place à côté de Caro, de Monti et de Gargallo.

CHAPITRE DEUXIÈME.

(Suite du même sujet). Aleardo Aleardi et ses poésies : *Il monte Circello ; Un' ora della mia Giovinezza ; Canti patrii* et *Poesie volanti*. — Autres poètes de cette époque: MM. Regaldi, Dall' Ongaro, — Gazzoletti, — Carducci, — Frullani, — Torlonia.

Patrie de Monti et de Manzoni, de Grossi et de Prati, la Lombardie, cette terre nourricière du génie, devait un peu plus tard donner le jour à un gracieux poète qui est au chantre d'*Ariberto*, ce que M. de Lamartine est à Victor Hugo. Né à Vérone, dans cette région enchantée qui s'étend de l'Adige au lac de Garda, Aleardi s'éprit dès ses jeunes années de la forme et de la couleur, et au début de son adolescence, il écrivait la *cantica* intitulée *Il Matrimonio*, où certains passages, tels que le récit des fêtes d'Amathonte, semblaient promettre un paysagiste littéraire. Dans une seconde *cantica*, qui est de 1843, *Arnalda di Roca*, le progrès est sensible, et l'heure des grands succès sonnait bientôt après lors de la publication d'un poëme qui est déjà une œuvre achevée : *Il Monte Circello.* Le poète y est sobre de digressions historiques; les épisodes sont rares et bien choisis et entre ses morceaux *réussis* on distingue cette fameuse description des marais pontins que la belle traduction de M. Marc Monnier a fait connaître chez nous. Ce triomphe fut suivi d'une chute. *Le prime storie*, sorte d'épopée cyclique sur les origines du monde, n'offrent en dépit de quelques brillantes tirades qu'une lecture des plus fatigantes, et il faut franchir dix longues années pour trouver l'équivalent du *Monte Circello* dans *Un' ora della mia Giovinezza.* Je vais essayer de traduire ici les premiers vers de

ce dernier chant afin de donner à mes lecteurs français une idée, au moins approximative, du talent descriptif de l'auteur :

« Avant qu'à la fin de l'automne la nuit ne descende sur les terres arctiques, avec ses ténèbres de mille heures, le soleil, pareil à un transfuge, va rasant l'horizon, faisant redouter durant de longs jours un imminent déclin, et alors qu'a disparu le reflet suprême du disque éclatant, un crépuscule sans limites couvre de ses ternes ombres l'onde et la terre, et l'aquilon répand sur la nature un vaste tapis de neige semblable à un linceul. Dans le lointain, d'innombrables îles de glace viennent, cyclades errantes, s'entrechoquer avec de sourds gémissements, et sur l'azur se détachent peu à peu les sept flambeaux de l'Ourse et l'astre solitaire du pôle. C'est alors que les cygnes, race batailleuse, réunissent leurs essaims dans les replis mystérieux des golfes; l'oiseau divin dit adieu aux blanches montagnes, aux grêles genévriers, aux algues de sa couche; il entonne le chant du départ et remplit les airs de notes métalliques. Il salue en passant les glaciers aux teintes de béril, les volcans enflammés, les sources bouillonnantes des Gaysers, les herbes jaunies des prairies islandaises, et lassant son aile de lys au travers des aurores boréales, il va revoir les plages riantes de l'Orient, les bords marécageux de l'Adriatique et les lauriers fameux que mouille le flot sonore de l'Eurotas. »

Sauf cette étrange épithète de « batailleuse » appliquée si mal à propos à la gent inoffensive des cygnes, je ne vois rien à blâmer dans ce morceau qui est d'un bel effet dans l'original. Si l'on songe que le poëme renferme dix fragments du même mérite, on sera forcé d'admettre que le *paysage* est la vraie spécialité de M. Aleardi. Écrivain habile, il reproduit avec l'exactitude et la netteté de la photographie les grandes scènes de la nature, et les personnages vivants qu'il introduit dans son cadre contribuent à l'harmonie de sa peinture tant qu'ils n'en sont que l'accessoire. Mais le poète faiblit s'il est aux prises avec le monde moral dans une œuvre de quelque étendue; il excelle dans le tableau de chevalet, mais sa main se lasse et son dessin s'em-

brouille lorsque la toile s'agrandit, et si l'on veut avoir le spectacle de ces alternatives de force et de défaillance, on n'a qu'à lire *Le Lettere a Maria*, celui des poëmes de M. Aleardi où il s'élève le plus haut et tombe le plus bas.

Mais ces inégalités d'un admirable talent nous frapperont beaucoup moins si nous passons à l'examen des *Canti patrii* et de ces autres compositions que l'auteur qualifie un peu dédaigneusement de *Poesie volanti*. Parmi les pièces politiques, il en est deux qui méritent surtout de fixer notre attention : celle qui a pour titre : *I Sette soldati* et l'élégie sur la mort de la comtesse Giusti. Le premier de ces chants n'est autre chose que le récit d'une visite au champ de bataille de Solferino, au lendemain de la lutte. La funèbre colline est couverte de morts et de mourants, et l'auteur entend le dernier cri de malédiction que jettent à l'empereur de Vienne, les fils de sept nations diverses venus de si loin s'immoler pour une cause qui n'était pas la leur. Près du cadavre encore chaud d'un hussard hongrois, un prêtre roumain est agenouillé, et le poète recueille de sa bouche la glorieuse et funeste histoire des anciens soldats de Bem et de Gorgey. Tout cet épisode est magnifique, et le récit de la fameuse capitulation de Vilagos est particulièrement émouvant.

Le chant sur la mort de la comtesse Giusti est une composition d'un genre mixte dans laquelle la plainte funèbre alterne jusqu'à la fin avec l'accent du triomphe. Comme Richelieu qui, debout auprès du lit du capucin Joseph, cherchait à ranimer le mourant en lui criant : « Père Joseph, Brisach est à nous !... » M. Aleardi demande à son amie pourquoi elle veut partir maintenant que la nuit du despotisme touche à son terme et qu'une aurore splendide empourpre déjà l'horizon. L'occasion était belle de parler du passé, du présent et de l'avenir. Le poète en use largement si même il n'en abuse, et après avoir retracé dans un vivant tableau toutes les phases politiques de notre demi-siècle, il annonce avec une verve prophétique le prochain affranchissement de l'Italie. Il y a dans ces deux pièces, dans la dernière surtout, des traces de mauvais goût, des airs de *bravura*, où la pompe dégénère en emphase et la

fierté patriotique en puérile jactance. Mais ces passages déplacés, qui représentent en tout une centaine de vers, ne doivent point nous faire perdre de vue le mérite réel des *Canti patrii*, où l'on découvre en plus d'un endroit de sérieux indices d'un beau génie lyrique. Quant aux *Poesie volanti,* je n'ai guère que du bien à en dire. Cette division du recueil se compose presque uniquement de pièces courtes et exquises comme les épigrammes de l'*Anthologie*. Les huit vers adressés au roi Victor-Emmanuel sont charmants; les strophes aux dames milanaises sont fort touchantes, et il est une troisième pièce que je n'admirerais pas moins que les deux précédentes si je n'y rencontrais une allusion irritante à l'annexion de Nice. Je ne veux pourtant pas chicaner l'auteur à propos d'une peccadille dont il se repent aujourd'hui, et j'aime mieux dire que cette série poétique ajoute encore à la valeur d'un recueil où le bon et l'excellent l'emportent de beaucoup sur le médiocre et le mauvais.

A côté de ces écrivains soigneux qui, tels que M. Aleardi, n'abandonnent rien au hasard, il en est d'autres dont la verve bouillonnante ne saurait s'accommoder de pareils retards et qui s'élancent à la conquête de la gloire par une route plus aisée. M. Giuseppe Regaldi, qui, bien jeune encore, a recueilli les applaudissements des salons parisiens, s'est fait depuis un nom européen comme improvisateur, et l'on se rappelle les beaux vers que lui adressait M. de Lamartine :

Tes vers jaillissent, les miens coulent ;
Dieu leur fit un lit différent :
Les miens dorment et les tiens roulent :
Je suis le lac, toi le torrent.

Un peu exagéré dans la forme comme beaucoup de ceux que l'illustre et bienveillant poète a prodigués à un trop grand nombre de contemporains, cet éloge était vrai pourtant, s'il ne s'adressait qu'au *poeta estemporaneo;* mais il s'agissait de savoir si M. Regaldi pourrait le justifier un jour dans toute son extension, et c'est ce dont nous pouvons juger maintenant en pleine connaissance de cause.

Ces poésies peuvent se ranger sous deux chefs distincts : les chants européens et les mélodies orientales. A la première catégorie se rapportent quelques-unes des meilleures pièces du recueil : les strophes sur le statut, la belle ode sur la bataille de Novare, la pièce intitulée : *Il mare*, qui serait un chef-d'œuvre si la fin répondait au début, les *terzine : à Florence*, dont le poète Borghi ne parlait qu'avec enthousiasme, et enfin la *Monaca di Scicli*, que je préfère à toutes les autres *Canzoni* de l'auteur, et où l'on trouve ces vers harmonieux :

Gemi o colomba ; il claustro
È il tuo vegliato nido ;
Olezza, o rosa ; il tempio
È il tuo giardin più fido ;
Splendi, o modesta face
Su la sicura pace
Del solitario ostel ;
Morti per te son gli uomini,
Per te favella il ciel...

A la suite des douloureux événements de 1849, le poète, trompé dans ses plus chères espérances, allait chercher sous d'autres cieux une diversion aux tristes pensées qui remplissaient son âme; il commençait un long pèlerinage des rives du Bosphore aux plages reculées de l'Yémen, demandant des inspirations nouvelles aux ruines de Balbeck, aux cèdres du Liban, aux gigantesques débris de Diospolis-la-Grande. Ses vers éclatants semblent avoir gardé l'empreinte de ces brûlants climats, comme son style aux bibliques allures nous rapporte le suave parfum de la terre sacrée où l'auteur allait chercher la solution de ces doutes poignants dont il nous parle dans l'ode intitulée : *Il poeta errante.*

Malheureusement, ces poésies orientales sont loin d'avoir toutes la même valeur, et dans l'indulgence paternelle qui a présidé au choix définitif, on retrouve à regret l'improvisateur gâté par les faciles suffrages de la foule. Ces réflexions s'appliquent plus justement encore aux chants

humanitaires où souvent le ton est faux et la pensée se perd dans le vague, et c'est aussi dans cette série de pièces que la correction laisse le plus à désirer.

En résumé, on peut dire à la grande louange du poète, que ses vers supportent très-bien l'examen minutieux du lecteur, et qu'au sortir de la redoutable épreuve de l'impression, il lui reste encore une bonne partie de son ancienne renommée. Son recueil a d'ailleurs obtenu, constatons-le, un immense succès populaire, et pour lui concilier l'approbation des juges les plus exigeants, il suffira de retrancher, dans une prochaine édition, le cinquième environ des chants dont il se compose.

Nous n'aurions, en revanche, presque rien à supprimer dans le joli volume que M. Gazzoletti a publié à Florence, il y a quelques années, et qui représente toute une vie d'études et de méditations. Bien que le poète se soit exercé dans les genres les plus divers, il a surtout réussi dans l'élégie et la ballade, et quelques-uns de ses écrits fantastiques ne seraient pas indignes de figurer dans les œuvres de Prati. Il manie à merveille le puissant ressort de la terreur, et ses légendes intitulées : *Paolo del Liuto* et *Falco Lovaria,* sèment dans l'âme du lecteur une sorte d'épouvante religieuse, tandis que le *Conte Nello* — anecdote sinistre qui n'est pas sans analogie avec celles que Fléchier rapporte dans ses *Grands jours d'Auvergne*, — le *Conte Nello* nous retrace dans son horrible réalité l'existence de ces nobles assassins qui, dans certaines régions écartées, continuèrent leurs criminels exploits jusqu'à la fin du XVII[e] siècle. Mais, plus encore que les *Ballate*, — l'*Ondina* d'*Adelsberga* nous révèle les trésors d'une rêveuse imagination. Les trois chants de ce poëme renferment une douzaine de morceaux descriptifs auxquels prêtait singulièrement l'étrange structure de la fameuse grotte de Carniole, et l'ensemble de l'ouvrage nous paraîtrait tout à fait satisfaisant si Shakespeare n'avait un peu trop aidé l'auteur dans la conception de ce monde magique peuplé de gnomes, de sylphes et d'ondines.

Parmi les élégies, nous avons particulièrement été charmé de celles qui ont pour titre : le *Choléra,* — *Doute,*

— *Fiorina*, — *l'Automne* et le *Déclin du poète*. Ces pièces fort courtes pour la plupart, sont extrêmement touchantes et le style en est d'une pureté classique sans aucune trace d'archaïsme ou d'affectation. Les chants politiques forment la partie faible du recueil, mais quoique ces *Canzoni* soient très-peu nombreuses, il en est pourtant trois ou quatre d'excellentes et entre autres celle qui est adressée à l'empereur Napoléon III.

Le volume se termine par une belle étude antique, « la tragédie chrétienne *de Paolo*. » Cet ouvrage qu'il serait difficile, sinon impossible, d'adapter à la scène est précédé d'un prologue qui est à la fois l'introduction et le résumé de la pièce entière. Dans cette magnifique tirade lyrique, le poète établit un parallèle éloquent entre la Rome païenne et la Rome chrétienne, et après avoir conté le déclin et la renaissance de la ville éternelle, il achève par ces trois vers dignes de Dante, une splendide apostrophe à la civilisation à venir :

L'umanità non pere : ella si spicca,
Vergin farfalla, dalle immonde spoglie,
E batte aura più pura a miglior sorte...

Le reste de la pièce n'est pas à la hauteur de ce début, mais on y trouve des parties excellentes, et trois caractères fortement conçus : Paul, l'ardent apôtre, l'austère représentant du christianisme italien à son aurore ; Sénèque, le légataire auguste, et un peu trop idéalisé de la philosophie de Zénon ; et enfin Néron l'idole de la plèbe avilie, le monstre séduisant qui résume en sa personne la culture raffinée et les vices gigantesques de Rome impériale. Cet essai dramatique est en outre fort noblement écrit et constitue de l'aveu de tous une composition des plus distinguées qui, s'ajoutant à celles que nous avons énumérées déjà, assure à l'auteur une place honorable dans « le temple du goût. »

C'est à Trieste où il a passé la moitié de sa vie, que M. Gazzoletti a écrit la plupart de ses poésies, et c'est là aussi qu'il a connu le Vénitien Dall' Ongaro, l'auteur des *Fantasie drammatiche e liriche*. Unis par les liens de la plus tendre

amitié, se communiquant toutes leurs impressions, ils ont parfois traité les mêmes sujets, et nous retrouvons dans le second recueil les légendes de *Paolo del liuto* et de *Falco Lovaria,* autrement dit : « le masque de fer. » Tous deux ont cultivé de préférence le genre de la ballade et celui de l'élégie, et exploité ce riche filon littéraire que M. Tommaseo a ouvert aux Italiens par sa traduction des chants populaires de l'Illyrie. Mais cette fraternité d'études ne se décèle que par le choix des sujets et la « manière » de M. Dall' Ongaro offre un parfait contraste avec celle de M. Gazzoletti. Artiste patient autant qu'habile, ce dernier en écrivant, songe plus aux critiques de l'avenir qu'à ceux du temps présent; l'autre, au contraire, génie facile, poète d'apparat, ami du trompe-l'œil vise au résultat immédiat, et il l'a souvent obtenu. C'est ainsi que la légende *d'Usca* a été traduite en vers allemands par Seidl, en vers français, par Emile Deschamps ; que le chant intitulé *Il Taciturno* circule par milliers d'exemplaires dans chacune des deux langues parlées en Belgique, et que la *Canzone: Il Ticino* a été adoptée comme hymne national par le gouvernement du Tessin. Aucune de ces pièces pourtant sauf *Usca*, où la politique n'entre pour rien, ne méritait un pareil retentissement, et ces triomphes sans lendemain sont peu dignes d'un écrivain sérieux. Le travail aidant, M. Dall' Ongaro eût pu, je n'en doute pas, devenir un lyrique éminent ; il ne manque ni d'imagination ni de sensibilité, il a composé de ravissantes « chansons » en interprétant bien entendu le mot à la Française, — et dans plus d'une de ces pièces on sent abonder cette verve qui déborde en ces couplets de la *Partenza :*

Salpa, salpa : spiega al vento
  Randa flocco e scopamar :
È sereno il firmamento,
  L'aura invita a veleggiar...

Ce morceau à lui seul a plus de prix que le poëme entier d'Esménard sur *la Navigation.* On pourrait citer d'autres pièces d'un genre plus élevé et qui ne sont pas d'une moindre valeur : *Gualtiero,* — *La Speranza,* — *Poveri fiori,* —

La Perla nelle macerie; — mais tout cela ne forme qu'un insuffisant contre-poids à tout le fatras politique qui envahit la seconde moitié du volume et en sa qualité de riverain de l'Adriatique, l'auteur se résignera je l'espère à jeter un peu de lest, s'il veut que son esquif poétique surnage au sein de cette mer sans bornes qu'on appelle l'oubli.

Les quatre poètes que nous venons de citer appartiennent au nord de l'Italie; en descendant vers le centre et le midi de la Péninsule, nous rencontrerons d'autres talents pleins de sève et de fraîcheur qu'un critique sérieux n'a pas le droit de passer sous silence; mais forcé d'être laconique, nous ne dirons qu'un mot de Josué Carducci, d'Emilio Frullani et d'un poète qui n'est plus : Giovanni Torlonia. La muse du premier, fantasque, vagabonde, tour à tour attendrie et railleuse, a souvent des accents pénétrants et doux comme les chants de Musset; celle du second, mélancolique et voilée d'ordinaire, mais qui s'anime parfois pour chanter les gloires de la patrie florentine, est parente de la muse de Chénier. « Le style c'est l'homme, » disait Buffon : le poète dont je parle se retouve tout entier dans ses œuvres, et c'est là le plus bel éloge qu'on en puisse faire. L'un des derniers survivants des dix-huit enfants de Leonardo Frullani, le digne collègue de Fossombroni, Emilio Frullani jouit d'une popularité que personne du moins ne lui disputera; c'est l'enfant de la ville, l'ami de tout le monde, et alors même qu'il n'eût pas fait de vers, il serait sûr de laisser après lui une aimable mémoire, comme ce d'Hacqueville cher aux lecteurs de Mme de Sévigné; mais Frullani pourra de plus se présenter à la postérité avec un petit volume imprimé par le soigneux Lemonnier, volume composé de pièces de choix écrites dans un style exquis. Ces pièces, qui, toutes, ont paru séparément, ont été publiées à de longs intervalles, et chacune porte la marque d'un progrès qui nulle part n'est plus sensible que dans le chant funèbre que dictait récemment à l'auteur le trépas prématuré de sa noble nièce, Ottavia Mannelli, fille de ces vieux Gibelins, qui partagèrent l'exil d'Alighieri.

Moins connu que les précédents en dehors des états pontificaux, Torlonia était l'admiration et l'orgueil de cette

vieille aristocratie romaine qui s'est ranimée elle aussi au souffle des idées nouvelles, et au sein de laquelle il était parvenu à grouper une pléiade d'esprits intelligents dont les rigueurs de la censure n'avaient pu réussir à rebuter l'ardeur. Leur chef et leur guide, que la mort enlevait à vingt-huit ans, à l'amour de sa femme, aux ardentes sympathies de ses concitoyens, survit du moins dans de remarquables poésies où se montre en germe un talent qu'un peu plus de maturité eût rendu éminent.

CHAPITRE TROISIÈME.

De la tragédie. — Giacometti et son théâtre tragique : *Cola di Rienzo*, — *Torquato Tasso*, — *Bianca Maria Visconti*. — Montanelli et *Camma*. — Somma et *Cassandra*. — Dall' Ongaro : *Bianca Cappello*. — Carcano : *Spartaco*, — *Ardoino*. — Leopoldo Marenco : *Piccarda Donati* et *Saffo*.

A l'époque où nous sommes arrivés, la tragédie classique se meurt en Italie aussi bien qu'en France ; l'école de Manzoni tend décidément à l'emporter sur celles de Racine et de Voltaire, et après la mort de Marenco, ce disciple fidèle de l'auteur de *Carmagnola*, la plupart des nouveaux tragique se rallieront sous la même bannière. Le premier de tous par la fécondité sinon par le talent, M. Giacometti, écrivait en 1838 son *Cola di Rienzo*, et dans cette pièce qui manque d'ampleur et où tout semble sacrifié aux deux rôles principaux, on remarqua pourtant de fort belles tirades ou déborde le sentiment national. Depuis, et dans ces trente dernières années, le poète a composé une douzaine de drames ou tragédies, en prose ou en vers et parmi lesquels il en est deux qui nous paraissent particulièrement dignes d'éloges : *Torquato Tasso* et *Bianca Maria Visconti*.

Le chantre de la *Gerusalemme* est un personnage profondément sympathique et ses malheurs ainsi que sa gloire ont successivement inspiré plus d'un illustre écrivain. Goldoni, Goëthe, Alberto Nota, ont écrit chacun « un Tasso, » et peu satisfait des travaux de ses devanciers, M. Giacometti a consacré à l'immortel poète un drame en sept actes et en vers précédé d'un prologue. Cette pièce est à

vrai dire une biographie à vol d'oiseau où l'histoire n'est pas trop violentée, et où le fantastique se mêle au réel dans une équitable proportion. Le Tasse, au dire de Manso, témoin digne de foi, croyait être en rapport avec un esprit familier, et l'auteur suppose assez naturellement que cet « esprit » était l'âme d'Eléonore qui, sous forme d'ombre, vient nous réciter le prologue du drame, brillant morceau d'une centaine de vers où la sœur du tyran de Ferrare confirme d'avance tout ce qu'on va nous révéler sur la mystérieuse tendresse qui l'unissait au poète infortuné.

La pièce commence avec l'année 1572. Connu par l'admirable pastorale de l'*Aminta*, Torquato, qui touche au faîte de la gloire a composé en outre les premiers chants de la *Gerusalemme* ; mais il est déjà en butte aux traits de l'envie, et parmi ses ennemis il compte le ministre Montecatini et le traître Maddalo, qui, abusant de la confiance du poète, lui a dérobé des vers adressés à la séduisante princesse Eléonore. Le Tasse était, comme on dit, un homme de « premier mouvement, » mais en lui, le chantre inspiré était doublé d'un courtisan, et peut-être M. Giacometti a-t-il trop insisté sur un seul des aspects de ce caractère si complexe ; il me semble même qu'il s'égare tout à fait lorsqu'il prête à son héros ces patriotiques accents :

Io a Fiorenza fuggirò — che spero ?
La Fiorenza non è del padre Dante,
Nè quella di Ferruccio ; *e son caduti*
I liberi Comuni....

Nous voyons dès ce premier acte se dérouler une situation violente qui ne pourra évidemment se prolonger beaucoup. Torquato se trahit à chaque instant, soit dans ses entretiens avec les courtisans, soit dans son tête-à-tête avec Eléonore, et l'auteur admet que ce duel inégal a pu durer sept ans. Cette invraisemblable supposition donne lieu à une suite de belles scènes qui malheureusement ne sont point assez variées, et l'intérêt ne commence véritablement qu'avec l'acte troisième, lorsqu'Alphonse s'aperçoit enfin qu'Eléonore est éprise du Tasse et qu'il se décide

à mettre ce dernier dans une maison de fous. Les trois actes suivants seront remplis par le tableau des angoisses du captif, mais M. Giacometti a esquivé assez adroitement les difficultés que présentait la seconde moitié de son sujet. Les plaintes parfois éloquentes de la victime d'Alphonse auront un écho non pas seulement à la cour de Ferrare, mais dans toute l'Italie, et en attendant le jour de sa délivrance, Torquato pourra fuir un instant son cachot et recevoir le dernier soupir d'Eléonore qui, dans la pièce, sera désormais l'équivalent exact de la Béatrice de Dante. Morte d'amour et de désespoir, la princesse réduite à l'état d'ombre impalpable viendra planer sur le lit de souffrance de son amant et recueillir au septième acte cette âme attristée qui échappera enfin au martyre de la gloire humaine. Les dernières scènes de ce drame sont belles et terminent convenablement un ouvrage estimable où des parties faibles et d'assez fortes invraisemblances sont amplement rachetées par l'inspiration véritable et presque continue qui a présidé à la conception de l'ensemble.

Torquato Tasso est de 1855, et à peu d'années de là, M. Giacometti a fait mieux encore en composant à la requête de Mme Ristori, la tragédie de *Bianca Maria Visconti*. On connaît l'histoire de cette héroïque princesse qui, après avoir tant contribué à la grandeur du fameux Sforza, son mari, mourut, dit-on, empoisonnée par son fils Galéas. La première scène nous fait assister à un grave entretien où le vieux et fidèle ministre Simonetta flétrit avec de solennels accents la corruption du jour et annonce d'inévitables catastrophes. Puis arrive le duc, ignoble et impudent débauché qui, méprisant les sages avis de Simonetta et du vénérable comte Borromeo, se prépare à une rupture définitive avec sa mère et apprend à ses conseillers éperdus qu'il a promis au marquis de Montferrat la main de sa sœur Isabelle déjà fiancée à Costanzo Sforza. Pendant que ce fils dénaturé médite de nouveaux attentats, Bianca attristée par de sombres pressentiments épanche ses chagrins dans le sein d'Isabelle. La duchesse énumère avec amertume tous ses griefs contre Galéas, et l'arrivée de Costanzo, celui qu'elle nomme « son gendre bien-aimé, »

ne fera que redoubler son irritation. Envoyé à Milan par le Sénat de Venise pour solliciter une alliance contre les Turcs, le jeune prince a vu sa demande insolemment rejetée : encore tout bouillant de courroux, il rappelle à Bianca en termes éloquents les beaux jours d'autrefois, et il l'invite à reprendre le sceptre pour le salut de l'État. C'est à la fin de cette scène que se présente un émissaire chargé de signifier à la duchesse l'arrêt d'Isabelle, et le second acte s'achève d'une façon émouvante au milieu des protestations indignées de Bianca et de Costanzo. Le troisième acte est beau et le paraîtrait plus encore, n'était le souvenir écrasant du *Britannicus* de Racine et de la scène entre Néron et Agrippine :

Approchez-vous, Néron, et prenez votre place...

Tout pâlit auprès de pareils chefs-d'œuvre, mais l'auteur italien n'a imité son redoutable rival qu'avec une extrême circonspection, et la présence d'Isabelle qu'on arrache de force aux embrassements de sa mère apporte un nouvel élément de pathétique, lequel a été habilement exploité. L'intérêt se soutient dans l'acte suivant : les partisans de Bianca s'agitent ; les vieux soldats de Francesco Sforza veulent rendre la couronne à la veuve de leur ancien chef. Mais Bianca désarme par ses prières les chefs de la révolte, et après avoir lancé un dernier regard de mépris au fils indigne qu'elle vient de sauver, elle part pour la cité de Crémone qu'elle a jadis reçue en apanage. Mais elle n'atteindra pas au terme de son voyage, et en proie à d'horribles souffrances, elle s'arrêtera au château de Melegnano pour y mourir. Le cinquième acte est le meilleur de tous, car « la terreur et la pitié » y sont semées à pleines mains. Bianca touche à sa dernière heure ; ses entrailles sont déchirées par le poison et elle n'ignore pas le nom de l'assassin. En ce moment suprême, le son du clairon a frappé son oreille : c'est Costanzo qui arrive à la tête des fidèles Crémonais, tandis que par une porte secrète, le parricide Galéas pénètre dans le château afin de surveiller l'agonie de sa mère. La scène VII est sublime d'émotion. Le duc

s'approche, en frémissant, du lit de la mourante... Tout à coup les lourds rideaux s'écartent : Bianca, comme déjà revêtue de son linceul, apparaît enveloppée d'une longue tunique blanche, et les malédictions dont elle accable le monstre semblent tomber des lèvres d'une divinité infernale. Elle pardonnera pourtant une fois encore avant d'expirer ; elle arrachera Galéas au fer des Crémonais, mais on sent que le misérable prince est désormais livré aux furies, et l'auteur laisse entrevoir l'horrible trépas qui sera bientôt le châtiment de tant de crimes.

Telle est cette tragédie de *Bianca Maria Visconti*, qu'on peut considérer comme le *Rhadamiste* d'un nouveau Crébillon et que je préfère pour mon compte aux compositions fort estimables d'ailleurs dont il me reste à parler dans ce chapitre. Parmi ces dernières, je citerai d'abord la *Camma* de M. Montanelli. Cette pièce, la seule qu'ait écrite le généreux triumvir toscan, a été représentée, on le sait, à Paris, en 1857, et elle a eu quelque succès. Le poète s'est efforcé d'imiter les tragiques de la Grèce : mais sans avoir échoué complétement dans sa tentative, il est loin d'atteindre à la profondeur philosophique d'Euripide et de Sophocle. Sa tragédie est remplie de bonnes intentions qui, par malheur, n'arrivent jamais à une éclosion parfaite, et, de tous les personnages qu'on y voit figurer, il n'en est qu'un seul, Camma, qui soit peint avec vigueur et qui soit destiné à vivre longuement dans la mémoire des amateurs de l'art dramatique.

Sur le même rang que la *Camma*, je placerai volontiers un ouvrage de la même famille, et dont l'auteur est moins connu. Alléché par le succès de M. Legouvé, qui avait réussi à remettre à la mode l'enchanteresse Médée, un poète vénitien, M. Somma a cru qu'il pourrait intéresser le public en faisant revivre la vieille prophétesse Cassandre, et par suite de l'intervention toute puissante de Mme Ristori, il ne s'est trompé qu'à demi. L'écueil naturel d'une pareille composition, c'est le manque absolu de nouveauté et d'imprévu, et comme le spectateur connaît à l'avance tous les ressorts du drame qui se déroule sous ses yeux, il est assez difficile qu'il puisse y prendre un immense intérêt, à moins pour-

tant que l'interprétation ne vienne faire oublier l'œuvre, ce qui arrive parfois en Italie, grâce au talent hors ligne de l'actrice romaine. M. Somma, on doit le dire, a fait tous ses efforts pour éviter une trop complète absorption. Laissant de côté ce qu'il y avait d'usé dans le personnage de Cassandre, il a su le rajeunir en envisageant surtout dans son héroïne la compagne dévouée d'Agamemnon. La situation était passablement fausse, mais Mme Ristori a su en sauver l'invraisemblance et faire applaudir de beaux vers pleins d'énergie et de sentiment. C'est par la poésie, en effet, que cette nouvelle *Cassandre* a été préservée et qu'elle a chance d'échapper à l'oubli. Le succès a d'ailleurs été assez beau, car dès avant les soirées triomphales du théâtre Carignan, le manuscrit de la pièce avait trouvé un éditeur et des lecteurs à Venise, cette ville désolée qui, en cette même année 1859, vit émigrer la moitié de ses habitants et fermer toutes ses salles de spectacle.

Un autre Vénitien, avec lequel nous avons déjà fait connaissance, M. Dall' Ongaro, a triomphé, lui aussi, au théâtre; mais parmi ses œuvres assez nombreuses et toutes plus ou moins applaudies, je n'en vois qu'une seule qui ait un caractère littéraire nettement accusé, et je l'analyserai, quoique brièvement, parce qu'elle me paraît particulièrement propre à donner une idée exacte des défauts et des talents de l'auteur comme écrivain dramatique.

Ce drame de *Bianca Cappello* est fort défectueux, et le choix du sujet prête d'abord singulièrement à la critique; il est permis sans doute de voir le monde en laid, mais encore faut-il que les monstres eux-mêmes se présentent entourés d'une certaine grandeur. Racine, cet observateur profond des passions humaines, a su nous intéresser par la peinture énergique et fidèle des désordres de la cour de Néron; mais *ces difficultés de famille*, ainsi que les nomme un historien de nos jours, avaient le monde pour témoin, et comme contraste à ces scènes lugubres, l'auteur avait eu soin de grouper dans un coin du tableau les touchantes figures de Britannicus et de Junie, dont les aimables entretiens reposent et captivent l'âme attristée du spectateur. M. Dall' Ongaro n'a point eu recours à de sembables pré-

cautions; dans son drame, tout a des proportions mesquines : le crime et ceux qui le commettent, et nous contemplons avec dégoût les débauches obscènes des héritiers dégénérés du *père de la patrie* et de Laurent le Magnifique. Les héros de M. Dall' Ongaro peuvent se classer en deux catégories : les empoisonneurs et les empoisonnés; encore les premiers finissent-ils pour la plupart d'une manière tragique. Mais voici plus en détail le sujet de la pièce. Bianca Cappello quitte la maison de son père, patricien de Venise, et s'enfuit à la cour de Florence avec Bonaventuri, son amant. A peine le grand-duc a-t-il aperçu la belle étrangère qu'il en devient éperdûment amoureux, et ses désirs seront satisfaits à tout prix. Bonaventuri est aussi accommodant que possible, mais Bianca, cette fois, veut être épousée, et, pour lui faire place, le prince charge son « chimiste » d'administrer du poison à la grande-duchesse. Ce chimiste qui nous est donné pour un moine fanatique, admirateur passionné de Savonarole, exerce ses fonctions dans un but « libéral, » pensant aider par ses « soins » à l'extinction prochaine de la maison de Médicis, événement heureux qui amènera infailliblement le triomphe de la démocratie florentine. Fra Matteo a aussi pour son prince d'autres complaisances, car c'est dans son laboratoire que Bianca et François Ier se donnent rendez-vous. Mille obstacles semblent s'opposer à la cérémonie nuptiale : elle n'en est pas moins célébrée avec pompe au grand émoi du légat romain qui arrive à Florence chargé des anathèmes du Pape, tandis que les envoyés de Venise, accompagnés du père et du frère de Bianca, viennent féliciter le prince sur son mariage avec *la fille chérie de la République*. Toutes ces péripéties sont accumulées un peu confusément, et le dénoûment est encore plus précipité que l'exposition et le début. François et Bianca sont empoisonnés, le jour même de leur union, par le cardinal Ferdinand de Médicis, aidé de l'ambassadeur d'Espagne, et le nouveau grand-duc fait mourir sur-le-champ Fra Matteo dont il a pénétré les intentions *libérales*.

L'intrigue, on le voit, est à peu près nulle dans cette pièce, où d'ailleurs l'histoire est outrageusement torturée.

Le drame de Florence que M. Dall' Ongaro reproduit d'une manière si fantastique, a commencé réellement en 1579 pour ne s'achever qu'en 1587; au Théâtre-Carignan, ces huit années ne durent que vingt-quatre heures, et la vraisemblance a dû nécessairement en souffrir. C'est une circonstance fâcheuse et dont on prend d'autant moins facilement son parti, qu'en passant en revue chacun des innombrables personnages que l'auteur a entassés dans sa pièce, on retrouve constamment ce mépris systématique de la tradition. Galluzzi et Botta n'ont que des éloges pour la première femme de François de Médicis, mais cette princesse était autrichienne, et M. Dall' Ongaro la traîne dans la boue, tandis qu'il exalte les attraits physiques et moraux de Bianca la courtisane, qui, par son alliance avec un souverain, fit asseoir la prostitution sur le trône. C'est une application partielle des théories de Fra Matteo. Les mêmes historiens nous parlent de l'attitude réjouie du vieux Cappello assistant au mariage de sa fille : au Théâtre-Carignan, il ne subsiste plus rien de cette indécente gaieté, car l'auteur met dans la bouche de ce père encore irrité, de vertueuses, mais trop longues apostrophes, qui forment un vrai hors-d'œuvre dans une journée aussi bien remplie par un mariage et une dizaine d'assassinats. Cette indignation eût été de saison lorsque Bianca quittait Venise au bras d'un aventurier; mais maintenant que le séducteur est solidement enfermé dans sa bière, et qu'un établissement « sortable » a couvert un passé honteux, on ne voit pas pourquoi Cappello ne s'inclinerait pas à son tour devant « les vertus » de la jeune souveraine, ces vertus dont le parfum est venu à travers les âges jusqu'à M. Dall' Ongaro.

Est-ce à dire que ce drame, sans intrigue et sans vraisemblance, soit absolument sans mérite? Ce n'est pas ma pensée, et les applaudissements du public suffiraient à faire présumer le contraire. A en juger par ce qu'il a produit déjà, il y a en M. Dall' Ongaro un fort médiocre dramaturge doublé d'un poète plein de verve et d'élan, et les cinq actes de *Bianca Cappello* renferment une foule de beaux vers et bon nombre d'éloquentes tirades qui feraient

plus d'effet si l'auteur les eût disposées dans un cadre différent. Ce mérite purement littéraire, ne saurait pourtant compenser l'absence complète d'un plan régulier, et le théâtre italien qui aspire, lui aussi, à une régénération prochaine, commence à demander à ses « fournisseurs » cette habileté mécanique devenue vulgaire sur les rives de la Seine.

Cette impuissance à agencer d'une manière satisfaisante les rouages d'une œuvre dramatique, nous devons la constater également dans les deux pièces que M. Carcano a écrites jusqu'à ce jour. *Spartaco* est une belle étude antique à propos de laquelle je n'aurais qu'à rappeler les éloges accordés au *Paolo* de M. Gazzoletti. Ce sont de ces ouvrages dont la représentation est impossible; mais qu'on lira toujours avec plaisir. M. Carcano dispose comme son émule du Tyrol d'un beau style fortement coloré, et l'on admire dans son quatrième acte une scène magnifique, — l'entrevue de Spartacus et de Quintus, — où éclatent de chaleureux accents qu'on croirait empruntés à ce Shakespeare que l'auteur a excellemment traduit.

Quant à la tragédie d'*Ardoino*, qui, par la date de sa publication, pourrait passer pour une pièce de circonstance, l'auteur y a dépensé plus de talent encore. Je n'en donnerai point une analyse détaillée, car tout le monde connaît la gloire et les malheurs de ce marquis d'Ivrée qui, au commencement du XI[e] siècle ceignit la couronne d'Italie; je ferais même assez bon marché des quatre premiers actes où M. Carcano a semé pourtant en plus d'une scène de si beaux airs de *bravura*; mais il me semble que ses personnages, trop nombreux d'ailleurs, n'ont pas une physionomie assez arrêtée, assez empreinte de « couleur locale, » et en ce qui touche particulièrement à Mathilde, fille d'Ardoin, on me persuadera difficilement que cette princesse n'ait pas lu *Jocelyn* ou du moins les *Romanze domestiche* et *Angiola Maria*, elle qui s'écrie dès la seconde scène :

O madre mia! Chi non sentì nell' ora
Del sorgente mattin questo conforto,
Questa dolcezza di pregar, coll' alma

Più serena e più pura? In mezzo al cieco
Turbine degli eventi, una speranza
Splende ancor come stella, e il mortal sente
L'ascosa maestà dell' infinito...

C'est fort bien dit, mais les châtelaines de l'an 1014 étaient moins raffinées que cela, et le lecteur ne se sent réellement captivé et pris par les entrailles que lorsqu'il arrive au cinquième acte et que l'infortuné Ardoin errant sous les sombres arceaux du cloître de Fruttuaria, nous apparaît comme le masque vivant de Charles-Albert en sa solitude d'Oporto. Deux moines causent entre eux à demi-voix du prince déchu qui est venu chercher auprès d'eux

Un asile d'un jour pour attendre la mort,

et leur dialogue est interrompu par l'arrivée d'Ardoin, qui, plus semblable à un spectre qu'à un homme, s'avance en chancelant et répand l'amertume qui le dévore dans ce monologue sinistre :

« Le jour ne veut donc pas renaître ! Encore une nuit qui va se perdre dans l'impassible sein de l'infini, mais en laissant planer sur la terre coupable ses terreurs et ses ombres... Et condamné à surveiller sans trêve ces perpétuelles alternatives de lumière et de ténèbres, je n'entendrai donc jamais retentir l'appel attendu de la tombe ! O souvenirs ! ô jours de gloire ! pourquoi te lever encore, ô soleil, si beau dans ta puissante majesté ? tu éclairas jadis mes triomphes, tu aperçois maintenant mon abaissement et ma honte et tu n'enlèves rien à l'implacable éclat de tes rayons! Ah ! que ne font-ils pénétrer du moins une lueur d'espoir au cœur d'un peuple d'opprimés !... Mais ne suis-je donc pas descendu vivant et le plus vil de tous au fond de cet abîme ! O mes guerriers ! ô murs de ma chère Ivrée! pourquoi ne suis-je pas tombé au milieu de vous le fer en main en murmurant le nom sacré de l'Italie! J'ai survécu à tout ce que j'aimais... tout est accompli maintenant... »

Dans la scène suivante, l'auteur a placé un beau chœur

de moines dont les dernières paroles semblent retomber sur Ardoin comme une condamnation nouvelle :

Per venti e vent' anni quel popol m'offese ;
 E ciechi, senz' orma, perduti ne van.
Io dissi, e il mio giuro nell' ira discese :
 Il dì della pace mai più non vedran...

Le délire s'empare de lui, il ne reconnaît plus ni son fidèle Otbert, ni Adalbert que Mathilde avait aimé pourtant, et il ne revint à la raison qu'au moment d'expirer, alors qu'en présence de Henri de Germanie son rival, il s'écrie avec un élan prophétique :

Anima mia che senti ? È forse questo
Il morir ?... Tutto al suo fin deve. Edio
L'ultimo non sarò che, di te nato,
Tocchi la tua corona, e la rifiuti,
O Italia ! Un altro l'oserà, che fia
Forse di me più grande e più infelice.
Nè morrà il suo gran giuro, infin che un giorno
Non ti vegga de' suoi figli il più forte
Libera ad una !

Et la pièce s'achève sur cette prédiction que l'événement a si glorieusement confirmée. M. Carcano, on ne saurait le nier, a été cette fois bien inspiré par son patriotisme, et au dernier acte, l'émotion s'élève jusqu'au sublime ; mais l'ouvrage, nous l'avons déjà dit, n'est point assez fortement conçu, et dans *Ardoino* comme dans *Spartaco*, l'auteur reste surtout poète lyrique. Il est fâcheux pourtant qu'il n'ait pas persévéré dans cette tentative honorable à la poursuite de la vraie tragédie ; car, depuis la mort de Niccolini, les représentants du genre solennel se retirent successivement sous leur tente sans transmettre à personne « la lampe sacrée. » M. Bersezio, en effet, en dépit de l'heureux succès de son *Romolo* si bien interprété par Salvini, s'est élancé dans une autre carrière qu'il a parcourue avec éclat, et parmi les prétendus « légataires » de l'auteur d'*Arnaldo*, nous ne voyons que le jeune Leopoldo Marenco

qui ait donné des espérances solides aux amis d'un art près de sombrer. Meilleur écrivain que son père, M. Marenco n'a pas encore atteint, par malheur, à la même puissance de pathétique, et nous ne pouvons inscrire à son avoir que le drame de *Saffo* qui n'est qu'une longue élégie, — et une *Piccarda Donati*, dont le cinquième acte a été généralement loué. Mais la suite de ces deux estimables débuts se fait trop attendre, et un critique pessimiste résumait récemment la situation présente en cette lugubre exclamation qui sera, bientôt peut-être, l'expression de la vérité : *finis tragœdiæ!*

CHAPITRE QUATRIÈME.

De la comédie. — Gherardi del Testa et son théâtre : *Il Sistema di Giorgio*, — *Un' avventura ai bagni*, — *Il Padiglione delle mortelle*, — *Le Scimmie*. — MM. Vollo, Fambri et Suner.

De tous les genres littéraires, celui qui exige le plus de liberté d'esprit dans l'écrivain, le plus d'indulgence de la part du gouvernement, c'est sans contredit le genre dramatique. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à une époque où les souverains entraînés par le goût des réformes laissaient à la presse et au théâtre une certaine indépendance, la comédie ne prospéra pourtant qu'à Venise, la ville alors la plus florissante de la péninsule, celle où le pouvoir se faisait le moins sentir. Sous l'empire, le théâtre conserva un reste de vie, grâce à cette liberté d'allures qui est l'accompagnement obligé de toute domination française, même despotique ; mais après 1815, lorsque le sceptre fut rendu à des maîtres irrités et soupçonneux, les successeurs de Goldoni furent les premières victimes de la « terreur blanche, » et l'on sait à quelles tracasseries Alberto Nota fut en butte pour quelques innocentes allusions. Les dégoûts dont il fut abreuvé l'enlevèrent prématurément à ses travaux de prédilection, et pendant les dix années qui suivirent la mort de Charles-Félix, les comédiens italiens vécurent de traductions ou utilisèrent l'ancien répertoire qui attirait encore la foule. La renaissance de la littérature dramatique ne date réellement que de 1849, et l'avènement de Victor-Emmanuel inaugurait en Piémont une ère

de liberté complète, — une ère de tolérance pour la Toscane et la Lombardie, où l'Autriche mieux inspirée avait compris l'inutilité de la compression à outrance. Nous avons parlé plus haut du succès de M. Ferrari dans la haute comédie, et nous allons nous occuper maintenant d'un auteur à l'attitude moins solennelle, mais qui, à l'atticisme florentin dont sa prose est tout imprégnée, joint les qualités solides d'un observateur pénétrant.

Jurisconsulte distingué, M. Gherardi del Testa a déposé vers 1848, sa robe d'avocat, et les applaudissements qu'ont obtenus ses essais dans sa nouvelle carrière, ont presque fait oublier ses triomphes du barreau. Sa pièce de début, *Cogli uomini non si scherza*, est une agréable variante du fameux proverbe d'Alfred de Musset : *On ne badine pas avec l'amour*; mais l'auteur italien n'a envisagé son sujet que par le côté plaisant, et ses jolies scènes d'amour et de jalousie aboutissent à un double mariage. *Le Viaggio per istruzione* qui vient ensuite, est une spirituelle comédie malheureusement surchargée d'incidents invraisemblables. Cet ouvrage rappelle la manière du comte Giraud, sans que le disciple atteigne encore à la hauteur de son aimable maître, et ce ne fut qu'après le brillant accueil fait au *Sistema di Giorgio* que M. Gherardi devint le comique à la mode en Toscane et à Naples.

Georges, c'est ce mari impossible :

> Ce mari beau, bien fait, d'agréable manière,
> Point froid et point jaloux...

que toutes les jeunes filles ont rêvé, et que les veuves remariées savent évoquer à l'état de spectre. C'est cette manœuvre indélicate que Caroline, l'héroïne de la pièce, emploie pour maîtriser son second époux Rodolfo, bonhomme un peu bourru et qui désespère d'égaler jamais « les vertus » de son prédécesseur. Le premier acte s'ouvre par une explication. Caroline en se promenant dans la campagne à quelques pas de son parc, a été témoin d'un de ces accidents si fréquents encore en dépit des progrès de la viabilité : une berline de voyage est à demi ensevelie

dans un fossé, et des flancs de la lourde machine, la jeune femme voit sortir son amie Elisa, récemment mariée à l'avocat Orlandini, lequel ne tarde pas lui-même à se montrer. Caroline a immédiatement offert au couple infortuné l'hospitalité la plus large, et pour les décider tout-à-fait, elle ajoute la promesse d'une fête en leur honneur. Il ne manque plus que le consentement de Rodolfo et celui-ci se résigne en grondant, pour ne pas offenser l'ombre de Georges, — sauf à se dérider quand il aura reconnu son ami Orlandi dans le mari d'Elisa. Cet Orlandi est un maître homme qui vient d'exécuter un coup d'Etat en enlevant sa femme nuitamment, parce qu'un fat a eu l'audace de la courtiser aux eaux de Viareggio, et jusqu'à la fin de la pièce nous verrons fonctionner parallèlement « le système de Georges appliqué par Rodolfo » et « le système d'Orlandi appliqué par... lui-même. » Nous allons les voir à l'œuvre, car l'ennemi est proche.

Ettore Belfiore, le Lovelace de Viareggio, n'en est pas à sa première intrigue ; avant de s'adresser à Elisa, il a offert ses soins à Caroline, et dans cette même maison où il revient après des années, « le *bon* Georges » qui était *de son vivant* un vieillard jaloux et brutal lui a infligé une correction dont il garde un pénible souvenir. Caroline ne reçoit pas sans trouble son ancien adorateur, et celui-ci enhardi à la vue de ces traits bouleversés par l'émotion, récite une tirade passionnée qu'il termine par cette déclaration catégorique : « Je viens demander votre main... *Je veux l'acquérir à tout prix !...* » Rodolfo qui arrive sur ces entrefaites, entend ces dernières paroles et se frotte les mains en pensant qu'il se présente enfin un acheteur pour sa villa, laquelle est en vente. Cette méprise donne lieu à un dialogue des plus burlesques, et Caroline saisissant la balle au bond, brode une petite histoire que son mari prend au sérieux, et serrant la main de Belfiore, il prononce ces mots bien propres à semer l'épouvante dans l'âme du visiteur imprudent : « Je suis le successeur de Georges... je vous traiterai précisément comme il vous traita jadis. » Le bonhomme sort, et Caroline qui n'est peut-être pas entièrement guérie, propose à Belfiore de se contenter d'un

amour... fraternel, et se laisse baiser la main. Orlandi entr'ouvre en ce moment la porte de sa chambre, il voit le geste, reconnaît le jeune homme et se sent rassuré au sujet d'Elisa tout en gémissant sur le sort de son ami. Il ne se doute pas que Rodolfo fera les mêmes réflexions à deux minutes de là en assistant de loin à l'entretien de Belfiore et d'Elisa, qui offrira aussi à ce drôle « une amitié de sœur. » On pourrait dire à ce propos que ces amants sont par trop confiants, que ces portes entre-bâillées leur jouent de bien mauvais tours, et l'abus de ces petits moyens est, en effet, le défaut des comédies de M. Gherardi del Testa ; mais il conduit ses deux intrigues avec une rare adresse, et dans le second acte, l'intérêt ne faiblit pas un seul instant. A partir de la première scène, l'anxiété des spectateurs va toujours croissant et le dénoûment est amené d'une façon ingénieuse par la jalousie des deux femmes qui se dénoncent mutuellement pour s'unir ensuite contre le traître qui les a jouées l'une et l'autre. Belfiore sera ignominieusement expulsé, tandis que Rodolfo, informé par Orlandi de tout le passé de Caroline, ne pardonnera à la coquette qu'en lui promettant d'appliquer à l'avenir « le vrai système de Georges. »

Cette petite comédie est charmante et tous les caractères quoique légèrement esquissés, sont pleins de naturel. Les situations, au contraire, sont amenées d'une manière un peu forcée et le spectateur doit user de complaisance pour admettre des combinaisons dont la coïncidence n'est pas dans l'ordre habituel des choses. Mais si l'on ne tient compte que du style et du dialogue, toujours vif et spirituel, on peut dire que l'auteur n'a rien produit de plus satisfaisant. Quoi qu'il en soit de la justesse de nos critiques, il n'en est pas moins vrai que le *Sistema di Giorgio* a reçu un accueil triomphal sur toutes les scènes italiennes, et l'auteur cédant à une tentation bien excusable, essaya de prolonger son succès en donnant un pendant à sa pièce dans le *Sistema di Lucrezia*. Ici c'est un mari, Armand, qui, pour guérir graduellement sa femme Antonietta, de ses penchants frivoles lui cite sans cesse la conduite exemplaire d'une prétendue Lucrèce qui fait le bonheur

d'un ami à lui, Giorgio Ardenti. Cet ami, qu'il croit célibataire, s'est réellement uni à une coquette achevée, nommée Luisa, et l'arrivée inopinée de ce couple dévoile la fourberie d'Armand. Antonietta feindra d'imiter Lucrèce, et le coupable sera trop heureux d'acheter son pardon par une soumission complète. L'auteur énumère lui-même dans sa préface tous les vices de son sujet et il y aurait mauvaise grâce à insister sur un péché si scrupuleusement confessé. Le public a d'ailleurs prononcé un arrêt favorable; il a adopté Lucrezia par égard pour Giorgio ou en raison de la *vis comica* qui se montre en plus d'une scène, et M. Gherardi acquitté par ce jury sans appel, a tenu strictement les promesses contenues dans son amende honorable.

En outre des deux « systèmes, » cet écrivain aussi fécond qu'élégant, a composé dans un court espace de dix années, une trentaine de pièces qui, presque toutes, sont intéressantes et portent l'empreinte d'un talent consciencieux, sans excepter trois ou quatre drames qui, bien que constituant la partie faible de cet agréable répertoire, renferment eux aussi des parties dignes d'éloges. M. Gherardi excelle surtout à dérider les gens et je regrette de ne pouvoir apprécier les délicieuses farces intitulées *Il Beretto bianco, — Il Sogno di un brillante, — Un Brillante in tragedia*. Mais la critique se doit, aux grandes œuvres, et mon seul embarras est de faire un choix parmi les comédies sérieusement littéraires dont il me reste à parler. Je ne dirai rien du *Regno di Adelaïde*, pièce écrite pour Mme Ristori, et où tout est sacrifié au rôle principal lequel, cela va sans dire, a beaucoup réussi; je me bornerai à citer au passage des comédies gaies et spirituelles, telles que *Vanita e Capriccio, — Il Ballo in maschera, — Linea ritta e Linea curva*, et je concentrerai mon examen sur trois ouvrages d'un mérite inégal mais qui me semblent mettre particulièrement en relief les défauts et les qualités de l'auteur: *Un' avventura ai bagni, — Il Padiglione delle mortelle* et *Le Scimmie.*

Dans la première de ces pièces on remarque ce « parallélisme » qu'affectionne M. Gherardi del Testa. Elisa et Carlotta, amies de pension, se retrouvent aux eaux de ***

après cinq ans de séparation, et dans des situations à peu près identiques : elles se sont ou se croient mal mariées et se considèrent comme veuves. L'époux de Carlotta est un débauché, celui d'Elisa un vilain jaloux, et par un singulier hasard, ils sont installés dans l'hôtel où leurs moitiés vont débarquer. Chacun d'eux agira immédiatement suivant ses instincts; Giulio, qui a perdu dans la matinée une forte somme au pharaon, s'enfuit à la vue de Carlotta, et Rodolfo se met à espionner celle qu'il aime toujours. Il cherche à se renseigner sur elle en interrogeant Carlotta qu'il a entrevue en omnibus, et celle-ci se méprenant sur l'attitude de son interlocuteur, se croit l'objet de ses attentions et le dénonce à Elisa, non sans éprouver au fond du cœur un secret sentiment de vanité. Brûlant de pardonner à sa femme, Rodolfo lui adresse un billet qui, intercepté par Giulio, passe successivement entre les mains de Carlotta et d'Elisa et engendre un double accès de jalousie. Pour comble d'infortune, Rodolfo découvre que Giulio ne fait qu'un avec l'insolent qui a été la cause du divorce d'Elisa, et il va immédiatement provoquer ce criminel séducteur. La scène du défi est du dernier comique. Giulio croit retrouver des traits de ressemblance entre un de ses créanciers et Rodolfo, et s'imagine, quand celui-ci lui parle d'un billet, qu'il s'agit d'un effet commercial.

GIULIO. Faites-moi le plaisir de m'indiquer la date...

RODOLFO. Février 1845.

GIULIO. Un instant... (Voyons mon carnet...)— *Il lit, puis s'écrie d'un air de bonne humeur :* — Ah ! il n'est question que de cent francs, et le bourreau fait tout ce tapage pour une bagatelle !)

RODOLFO. Enfin, Monsieur, vous plaît-il de me donner satisfaction ?

GIULIO. Vous l'aurez dans une heure..., votre satisfaction! Etes-vous content ?

Les deux femmes assistent à cette scène du haut de leur balcon. Elisa est sur le point de se prendre aux cheveux avec Carlotta, pour qui va couler le sang de ces deux hommes, et les suites de cette quadruple méprise se poursuivent pendant une grande partie du second acte. Tout s'arrangera

au moyen d'une déclaration de Carlotta à Rodolfo ; les billets à ordre seront soldés, les billets d'amour seront interprétés d'une façon plausible et cette amusante série d'invraisemblances s'achèvera par une réconciliation à quatre assez mal motivée, au moins en ce qui touche à Carlotta et à Giulio.

Dans le *Padiglione delle mortelle* (pavillon des Myrtes), représenté aussi sous un autre titre : *la scuola dei vecchi*, l'intrigue est encore plus compliquée et plus difficile à suivre. Les acteurs sont nombreux : deux vieillards mariés ; un vieillard qu'on veut marier ; trois femmes, et un adolescent nommé Raphaël, qui chassera sur les terres des trois gérontes. Nous voyons en scène tout d'abord l'avocat Spagna, mari jaloux, et Balocchi, mari confiant. Le premier, qu'un zèle excessif pousse à faire la police pour le compte d'autrui, a des soupçons sur la vertu de Lena (Maddalena), femme de Balocchi, il en parle à son ami qui s'indigne, et lance à son tour quelques lardons à l'adresse de Luisa, femme de Spagna. Pendant que ces barbons dissertent et prennent leur café dans le pavillon qui est le principal théâtre de l'action, leur ennemi commun s'avance et met son valet Giorgetto en embuscade dans le bosquet de Myrtes. Raphaël est épris de Rosalie, sans lui avoir jamais parlé que des yeux ; il est à sa recherche, tout en courtisant sur sa route la blonde et la brune, de peur de se rouiller, et il a des vues sur Luisa. A peine Raphaël s'est-il éloigné pour causer avec la femme de l'avocat, que Giorgetto voit paraître Rosalie accompagnée de Lena, sa sœur, qui l'invite à sacrifier son amour pour un jeune inconnu, afin d'épouser Giacomo, riche sexagénaire. Lorsque Raphaël revient, Rosalie est déjà entrée dans la maison ; mais il aperçoit Lena à laquelle on l'a présenté la veille ; il la trouve jolie dans son costume du matin et lui décoche à tout hasard une déclaration. La plus folle des conversations s'engage, Lena est touchée... Mais on entend dans l'éloignement la voix de Luisa : la pudique épouse de Balocchi s'enfuit comme une colombe effarouchée, et Raphaël garde en dépôt le portrait de la belle, qui rejoindra dans sa poche celui de Luisa. L'habile homme se retire la joie dans l'âme, sans se douter

du danger qui le menace : Giacomo est son oncle et si le vieillard épouse Rosalie, le neveu n'a plus qu'à déposer son bilan.

Au commencement du second acte, nous retrouvons encore Giorgetto et Raphaël qui, plus que jamais, sent la nécessité de s'assurer le cœur de Rosalie, à laquelle il va envoyer un billet par l'intermédiaire de la soubrette Fortunata, et surpris par l'arrivée de Balocchi il se donnera pour l'ingénieur d'un futur chemin de fer qui doit passer sur les ruines de la villa. Notre étourdi sort et Lena arrive au logis suivie de sa sœur, de Luisa, de Spagna et de Giacomo. Ce dernier, habilement circonvenu par ses deux amis et leurs rusées moitiés, demande la main de Rosalie ; mais la jeune fille réclame un délai et s'applaudit de son demi-refus en lisant la lettre où son mystérieux adorateur lui donne un rendez-vous au pavillon des Myrtes. Lena et Luisa, qui assistent à cette lecture, consentent à autoriser l'entrevue, bien décidées à la surveiller de loin, cachées dans le bocage, et l'on s'imagine facilement la colère des deux rivales alors qu'elles reconnaîtront Raphaël dans l'amant de Rosalie.

Nous savons maintenant que deux femmes sur trois sont hors de cause, et le troisième acte est à peu près inutile. Il n'est pas à supposer, en effet, que Rosalie épouse Giacomo par dépit et que Giacomo, homme sage, veuille faire concurrence à son neveu, mais ces dernières scènes sont amusantes, et la pièce finit agréablement par ce triple aparté :

> SPAGNA : (Pauvre Balocchino !)
> BALOCCHINO : (Pauvre Spagna !)
> GIACOMO : (Pauvres idiots !)

Il Padiglione delle mortelle est toujours bien accueilli à la représentation, et cela se conçoit, car le dialogue est pétillant d'esprit, les trois caractères de vieillards sont bien conçus et les querelles de femmes fort joliment décrites. Mais pour celui qui vient de relire les quatre volumes de M. Gherardi del Testa, cette comédie manque de nouveauté

et d'originalité ; une des plus jolies scènes, l'entretien de Balocchi avec le prétendu ingénieur est empruntée au *Sistema di Giorgio ;* les deux rôles de Lena et de Luisa rappellent un peu trop ceux de Carolina et d'Elisa, — de Luisa et d'Antoinette, — de Carlotta et d'Elisa, et la similitude de quelques noms facilite encore ces fâcheuses réminiscences. La moralité du dénouement est en outre bien loin de sauter aux yeux, et j'inclinerais à croire que l'auteur a pris pour thèse ce singulier paradoxe : « Qu'il y a autant d'inconvénient pour une demoiselle à épouser un jeune homme qu'à s'unir à un vieillard. » M. Gherardi del Testa a évidemment compté sur la complicité des quadragénaires, et l'événement a justifié ses prévisions.

La comédie des *Scimmie*, qui est aussi un des bons ouvrages de M. Gherardi del Testa, constitue, ainsi que son titre l'indique, une exhibition de masques ; c'est une série de piquantes études morales reliées entre elles par un fil des plus légers, et nous pouvons cette fois indiquer le sujet en peu de mots, Luigi et sa femme Eugenia se sont promptement ennuyés du bonheur tranquille que procure à un jeune couple le tête-à-tête conjugal à la campagne ; ils ont quitté leur riante villa et se sont jetés à corps perdu dans le tourbillon du grand monde. Le mari joue au lansquenet, et, séduit par les avances d'une fausse comtesse Grabinski, complice d'un escroc, court à toute vitesse sur la route qui mène à la ruine et au déshonneur. Eugenia, de son côté, fait de folles dépenses de toilette, et, se voyant négligée par Luigi, est sur le point de succomber aux attaques du brillant *contino* Egidio. Mais la sage comtesse Elisa, qui s'intéresse à ce ménage en perdition, avertit en temps utile l'oncle Joseph, qui accourt pour porter remède à la situation. Il feindra de partager les travers de ses neveux, il s'installera dans un somptueux hôtel, donnera des fêtes, et quand l'heure de la désillusion aura sonné, qu'Eugenia à la veille de sa chute aura découvert l'infidélité du *contino*, que Luigi sera réduit aux abois et traqué par ses créanciers, l'oncle magnanime, après avoir pardonné aux coupables, rassemblera chez lui, comme pour une soirée, tout cet équivoque personnel qui composait la société de Luigi : l'aventurière

Grabinski, le parasite Fausto, le vieux Céladon Canfora, Artemisia et Binasco deux caricatures littéraires, Fulvia, la demoiselle à la mode ; il arrachera les masques de tous ces singes (scimmie), et ramènera triomphalement au bercail ses deux brebis égarées.

Je n'insisterai pas sur l'invraisemblance de cette donnée ; le rôle de l'oncle est, en effet, celui d'un être surnaturel, qui, mieux que le préfet de police de la ville de Florence, connaît les familles, sinon les antécédents de tous les jeunes fous qui défilent devant lui dans le salon de Luigi ; les personnages sacrifiés se laissent prendre trop complétement aux piéges qu'on leur tend et agissent, non pas avec cet imprévu qui se mêle toujours aux luttes de la vie, mais avec la précision de soldats sur un champ de manœuvre. L'intention de l'auteur est évidente, et dès les premières scènes on devine que cet oncle vrai *Deus ex Machina* tient en main la solution de toutes les difficultés pendantes ; aussi la pièce qui pourtant a réussi au théâtre, me semble particulièrement destinée aux lecteurs intelligents, aux amateurs de portraits moraux : l'oncle Joseph, abstraction faite de sa « seconde vue », est un bon type de vieillard malin ; Fausto, le joyeux parasite, a autant d'esprit que son rôle en comporte, et en disant cela je ne prétends pas adresser un mince éloge à M. Gherardi ; les deux neveux ont bien l'attitude tour à tour triomphante et piteuse qui convient à des vaniteux accessibles au repentir ; Elisa est aimable et touchante ; Mme Grabinski est une intrigante achevée et qui n'a qu'un tort, celui d'être française. J'ai grande envie, à ce propos, de me fâcher contre l'auteur, dont le patriotisme se traduit parfois sous des formes irritantes pour qui n'a pas eu l'honneur de naître sur la terre sacrée :

Ch' Apennin parte e 'l mar circonda e l'Alpe...

L'Italie n'est pas tellement déshéritée en fait de coquins qu'il soit absolument indispensable de nous emprunter des êtres odieux, appelés à scandaliser le public de Florence ou de Milan, et, sans sortir de son pays, M. Gherardi eût pu trouver des Grabinski, des Doublé, des Dumont et des

Sénange. La France d'aujourd'hui est préférable à elle de 1750, et pourtant alors Goldoni nous traitait avec une indulgence dont la tradition est malheureusement perdue.

Mais j'ai tort de relever des peccadilles commises avant Solferino, et qui, fussent-elles plus graves, ne m'empêcheraient pas de rendre justice à l'auteur des *Scimmie*. De tous les comiques vivants de l'Italie c'est celui qui a eu la plus grosse part dans l'héritage des trois restaurateurs de la scène, et l'histoire littéraire lui assignera une place entre Giraud et Nota, mais plus près peut-être du premier que du second. Moins habile que le comte Gallo-Romain à construire une pièce, à esquisser un plan, il creuse plus profondément un caractère, il est meilleur écrivain et, pour définir d'un mot l'homme et la chose : Gherardi est un Giraud qui a du style.

Parmi les autres auteurs qui, dans cette période ont enrichi le répertoire comique italien, il n'en est aucun qui s'élève à la hauteur de MM. Ferrari et Gherardi del Testa, ou même de M. Giacometti; mais nous avons à signaler ici quelques tentatives honorables, des débuts sérieux qui ont donné des espérances en partie justifiées depuis 1860. Je citerai d'abord la comédie intitulée : *I Giornali*. Les types que l'auteur, M. Vollo, nous présente dans cet ouvrage, ne sont pas complétement identiques avec ceux que nous offre la vie réelle; on peut lui reprocher également d'avoir donné une importance excessive à des personnages secondaires au détriment du rôle principal, et son style semé de gallicismes, atteste trop clairement que l'ennemi des *Giornalisti* est journaliste lui-même. Ces défauts sont grands, mais l'auteur avait, le jour de la première représentation, de bonnes cartes dans son jeu; beaucoup d'entrain, de verve et... Mme Ristori.

M. Vollo a composé en outre une pièce intitulée la *Birraia*, qui, sans valoir les *Giornalisti*, se soutient encore au théâtre, et plusieurs autres comiques ont aussi remporté des succès isolés. M. Lapi de Florence, mort récemment à la fleur de l'âge, a très-bien montré dans son *Scaccomane* les conséquences possibles d'une manie en apparence inoffensive; mais sa comédie fort digne d'éloges à divers

égards manque d'originalité, car la même idée avait été successivement exploitée par Goldoni, Alberto Nota, et M. Giacometti, et l'auteur s'est inspiré de trois ouvrages qui d'ailleurs ne valent pas le sien; — Le capitaine Fambri a écrit en collaboration avec M. Salmini, une comédie intitulée *I Letterati*, où l'on trouve des indices du talent déployé plus tard par M. Fambri *seul* dans le *Caporal di settimana*, — et enfin, un jeune écrivain d'origine allemande, M. Suner, déjà connu par un heureux début, *la Calèche*, a donné peu de temps après les événements de 1859 une assez belle comédie politique : *I Legittimisti*. Dans cette pièce il s'attache à peindre les écarts d'un sentiment qui, honorable en France, n'est que ridicule en Italie. Personne, cn effet, n'ignore que parmi les dynasties installées dans la péninsule, une seule était vraiment nationale, la dynastie piémontaise, et que les prétendus légitimistes d'outremonts sont presque tous d'anciens serviteurs des usurpateurs déchus de Parme et de Florence. Mais, sans compromettre en rien la sécurité publique, les préjugés de quelques insensés font souvent le malheur de certaines familles et l'auteur a su nous intéresser aux amours combattus d'une aimable demoiselle et d'un charmant adolescent lequel a eu « l'infamie » de verser son sang pour la cause de l'indépendance. Ils s'épouseront néanmoins, et la résistance de parents trop bien pensants, n'aura abouti qu'à nous égayer aux dépens de toutes les variétés de caricatures que l'ancien régime a pu léguer au nouveau.

Cet ouvrage fit bien augurer de l'avenir de M. Suner, et cet auteur figure aujourd'hui au premier rang, avec les Bersezio et les Martini, dans cette élite de jeunes talents qui sauront entretenir le feu sacré sur l'autel de Thalie, lorsque, dans quinze ou vingt ans, les nobles vétérans Ferrari et Gherardi del Testa se seront retirés sous leur tente.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Écrits divers en prose. — Mémoires de Montanelli. — Publications politiques de MM. Ranalli et Salvagnoli. — Le docteur Bianciardi et ses pamphlets. — M. Emiliani Giudici et son *Histoire littéraire de l'Italie*. — Études esthétiques et littéraires de MM. Ranalli, Giuliani et Arcangeli.

A partir de l'avènement de Victor-Emmanuel, la littérature italienne contemporaine prend, plus encore que par le passé, une attitude militante. Bannie de la plupart des états du continent européen, la liberté avait trouvé un asile sur ce glorieux coin de terre qu'on appelle le Piémont, et les écrivains que gênait la police à Naples, à Rome ou à Milan, accouraient s'installer à Turin, d'où ils bravaient impunément le ridicule courroux de leurs souverains respectifs. Montanelli y apparut un moment pour livrer à l'impression ses *Memorie sull' Italia*, recueil précieux de confidences politiques émanées d'un homme au génie pénétrant et qui avait pris une part active au mouvement révolutionnaire des trois grandes années 1847, 1848 et 1849. Nommé fort jeune professeur à Pise, où il fondait le journal l'*Italia*, puis président du conseil des ministres et triumvir à Florence, il nous parle surtout de la Toscane et de Rome, et le lecteur n'a pas à s'en plaindre, car on sait que le *Risorgimento* prit naissance dans l'Italie centrale, et que là aussi il reçut le coup de grâce de la main d'un général français. Admirateur dévoué du Pie IX des premiers temps, l'auteur nous fait dans un de ses chapitres le plus piquant tableau de la Rome libérale qu'il était allé visiter dès l'année 1847, et il

nous raconte de la façon la plus dramatique son entrevue avec le pape. Dans cet entretien qui ne dura pas moins de deux heures, les sujets les plus délicats furent successivement abordés, et comme s'il ignorait que Rome était d'un demi-siècle en arrière sur Turin, le vertueux pontife poussa la naïveté jusqu'à faire entendre cette exclamation : « Charles-Albert ne veut pas céder, mais en Piémont comme ici, le mouvement a commencé au cri de : *Vive Pie IX !* et il faudra bien que le roi fasse des concessions. » C'étaient là des paroles vides de sens dont l'homme qui les prononçait ne comprenait pas la portée, lui qui s'imaginait être arrivé aux dernières limites du libéralisme et n'avoir plus que des remercîments à recevoir pour de maigres réformes entièrement dépourvues de garanties. L'audience se termina pourtant par une scène des plus pathétiques, alors que Montanelli, prosterné aux pieds du Saint-Père, le suppliait de ne pas abandonner l'Italie, tandis que le pape électrisé par cet éloquent appel à son patriotisme serrait convulsivement la main de son jeune interlocuteur et s'écriait : — Vous m'inspirez ! — Montanelli était sans illusions ; il avait fait subir au Pontife un véritable interrogatoire, et la plupart des réponses qu'il en avait tirées trahissaient l'hésitation et la frayeur. Le professeur toscan partit l'âme agitée de sombres pressentiments en donnant rendez-vous à ses amis de Rome sur le champ de bataille. Montanelli, en effet, paya largement sa dette à la patrie dans le fameux combat de Curtatone où il faisait partie de ce bataillon sacré qui sauva l'armée piémontaise en arrêtant tout un jour l'armée de Radetzki. Là le célèbre géologue Pilla se battait à côté de Piria, le chimiste renommé, de Mossotti et de Burci, et les boulets en décimant les rangs de ces héros improvisés mettaient en deuil le monde savant aussi bien que la patrie italienne. Montanelli nous décrit cette lutte inégale avec une fougue éloquente digne de la bravoure homérique déployée par lui dans ce jour de douloureuse et immortelle mémoire, qui, pour lui, s'acheva au milieu de l'atmosphère fétide d'un hôpital autrichien. Le corps percé d'outre en outre par une balle ennemie, il guérit comme par miracle, et rendu à sa patrie, grâce à l'armistice Salasco, il alla oc-

cuper son siége à la chambre des députés pour s'élever bientôt jusqu'aux fonctions de premier ministre et de triumvir. C'est à la chute du gouvernement républicain que se terminent ces *Mémoires*, dont le début et la fin me semblent être les parties défectueuses. Honnête et modéré par caractère, mais passionné et enthousiaste, Montanelli juge sévèrement certains personnages qu'il n'a pu connaître, Fossombroni par exemple, et d'autre part, quand il nous parle de sa propre conduite comme chef de gouvernement, il est naturel que l'impartialité lui fasse défaut, et l'on aurait mauvaise grâce à s'en étonner et à le lui reprocher trop vivement. Tels qu'ils sont, ces *Mémoires* constituent un livre sincère et bien préférable sous tous les rapports aux ouvrages du même genre qui ont vu le jour à cette époque agitée.

Ainsi que l'écrivait Montanelli dans sa préface, le despotisme restauré en Italie ne devait pas tarder à succomber sous ses propres excès. L'esprit public renaissait peu à peu et même avant la conclusion de l'alliance franco-sarde, on vit les écrivains toscans usant avec hardiesse du reste de liberté qui était laissé à la presse non périodique, faire trêve aux mesquines discussions littéraires dans lesquelles ils s'étaient absorbés jusque-là, et disserter presque à découvert sur l'échéance plus ou moins prochaine de la Révolution qui était dans l'air et que tout le monde sentait inévitable. Parmi les publications florentines de ce temps, il en est deux qui appellent un examen spécial : le volume intitulé *Del Riordinamento d'Italia*, et le fameux *Discorso* de M. Salvagnoli : *Della Indipendenza d'Italia.*

Né dans les Abruzzes, à Nereto, mais naturalisé Toscan par un séjour de trente années à Florence, M. Ranalli est sans contredit une des plus bizarres individualités de l'époque actuelle, et à quelque point de vue qu'on se place, il faut reconnaître en lui un *pastiche* vivant. Dans sa vie politique, il a pris à tâche d'imiter scrupuleusement les mœurs austères des Romains de la vieille roche ; et profondément indifférent à l'endroit des hommes d'aujourd'hui, il les considère comme des êtres déchus, et accable de son dédain tout ce qui s'est fait en Italie depuis l'avènement de la mai-

son de Médicis. En sa qualité d'antiquaire, il eût désiré voir son pays se régénérer par des moyens, peu expéditifs il est vrai, mais qui par cela même n'en eussent présenté que plus de garanties : la civilisation italienne étant à ses yeux un édifice vermoulu qu'il fallait restaurer en partant des fondements et avec toutes sortes de précautions. Le congrès de Paris et l'alliance française le laissaient plus effrayé qu'enthousiaste, et son imagination troublée confondait Napoléon III avec Charles VIII, et Victor-Emmanuel avec Ludovic le More. En tête de son *traité,* — car pas plus à Rome que dans la Florence républicaine, on n'écrivait de brochures, — il pose en thèse générale que ses contemporains, énervés par une civilisation factice, sont incapables de supporter une forte dose de liberté ; il cite à l'appui de cette affirmation sévère les précédents fâcheux de 1848, et s'efforce de démontrer que les institutions auxquelles des gens inconsidérés attachent tant de prix, ne sauraient s'obtenir qu'au moyen de mille sacrifices trop durs pour les générations nouvelles. Il y avait, il est vrai, la ressource de l'intervention étrangère ; mais M. Ranalli ne saurait écouter de sang-froid une pareille proposition, et après avoir énuméré dans plusieurs chapitres toutes les impossibilités qui semblent faire obstacle à la réalisation de ce plan, il repousse dans le passage suivant une dernière objection de ses adversaires : « Mais si en dépit de vos raisonnements, me dit-on, si pour des motifs que nous ne connaissons pas, par suite d'incidents qui peuvent surgir d'un jour à l'autre, Napoléon III venait réellement à notre aide contre l'Autriche ? — Comme la fortune est capricieuse et qu'elle nous a depuis peu fait assister à d'étranges revirements, je ne veux pas refuser de discuter cette hypothèse improbable, mais qu'il me soit permis du moins de demander au préalable, s'il est admissible que Napoléon III, sans ambition aucune et par pure sympathie pour l'Italie, veuille s'embarquer dans une guerre chanceuse, laquelle, même en cas de succès, pourrait amener de graves conséquences, que, ni lui ni personne n'est en état de prévoir. Pense-t-on d'ailleurs qu'il sera cru sur parole par les potentats, ses rivaux, s'il leur assure qu'il tire l'épée dans le but unique de

mettre à fin une entreprise chevaleresque? Il aurait beau protester de la pureté de ses intentions que les plus confiants n'en seraient pas moins fortement alarmés. Je suis bien d'avis que tout irait pour le mieux, si en échange de son appui l'empereur voulait accepter la Savoie, province plus française qu'italienne; je dirai même que si l'intervention française n'entraînait pas d'autres inconvénients que la perte de la Savoie, il faudrait être bien mauvais Italien pour n'y pas donner son assentiment, et j'applaudirais des deux mains pour ma part à cette cession territoriale si je supposais qu'une aussi misérable acquisition pût paraître aux yeux de l'empereur une compensation suffisante pour les risques immenses que lui feraient courir une guerre contre l'Autriche. Mais je crois qu'il n'en serait rien, et la campagne achevée, je craindrais qu'imitant tous ses prédécesseurs à compter de Charles VIII, il ne prétendît faire asseoir sur le trône de Naples un prince de son sang. »

Cette dernière supposition est évidemment le cauchemar de l'auteur et a dû influer sur la modération de son attitude en face de l'Autriche et des princes ses vassaux, modération qu'on s'explique encore mieux lorsqu'on s'est rendu un compte exact de ses idées sur la réorganisation de sa patrie. M. Ranalli appartient politiquement à une imperceptible minorité composée il est vrai de gens d'élite tels que M. Alberi, M. Ferrari et l'auteur lui-même. Admirateur idolâtre des anciennes institutions municipales de l'Italie, il n'a pas assez d'anathèmes contre les importations exotiques qu'on a tenté d'acclimater dans la péninsule et qui, à l'en croire, ne sauraient convenir à ses concitoyens. Il se révolte si l'on prononce devant lui les noms de *Constituante* et de *Constitution*, et les heureux résultats du gouvernement parlementaire en Piémont ne lui semblent pas suffisamment concluants. Ses idées sur la liberté de la presse n'étaient pas moins *saines* que ses autres théories; il poussait en un mot la haine de l'utopie franco-piémontaise au point de regarder comme possible une alliance durable avec l'Autriche restée maîtresse de Venise et de Milan. C'était la paix de Villafranca signée six mois plus

tôt et sans les garanties conquises à Magenta et à Solferino. Il sentait pourtant qu'au fond son système manquait de solidité, et il allait jusqu'à se poser cette redoutable objection qu'il devait aborder forcément quoiqu'il fût hors d'état de la réfuter : Comment réconcilier avec leurs peuples les Bourbons de Naples et de Parme, les archiducs de Modène et de Florence ? Entre ces souverains et leurs peuples, il y avait un abîme infranchissable, et M. Ranalli dut bientôt reconnaître l'impossibilité pratique du système de réconciliation qu'il avait rêvé, car, lors de la publication du *Riordinamento*, une seule voix approbative se fit entendre, celle des Jésuites. Ce livre, où l'on trouve des pages admirables, survivra pourtant aux circonstances qui l'ont dicté, et en dehors du mérite littéraire qu'on y reconnaîtra toujours, il restera comme un témoignage historique, comme la protestation du parti fédéral dont l'auteur a été un des représentants les plus distingués.

Pendant que M. Ranalli achevait de corriger les épreuves de son traité politico-moral, le libraire Lemonnier mettait en vente une brochure destinée à un grand succès, et qui n'était autre que le manifeste du parti modéré toscan. Signé par M. Salvagnoli, le *Discorso sull' indipendenza d'Italia*, était digne du plus célèbre avocat de Florence, et contenait à la fois à l'adresse de la France et de l'Autriche un panégyrique et un réquisitoire. La vie que mènent les hommes du barreau n'est pas en effet sans avoir de graves inconvénients, et parmi les défauts qu'elle engendre, le plus palpable est celui de l'exagération. Ami intime de Rossi, M. Salvagnoli partageait toutes ses opinions, ce qui étonnera beaucoup certaines personnes, lesquelles à propos d'événements récents ont attribué mal à propos à ce grand ministre des idées radicalement opposées aux siennes. Seulement il y a plusieurs manières d'exposer une opinion, et l'éloquence de M. Salvagnoli a quelque chose d'exubérant qui l'entraîne parfois au delà de la vérité, tandis que Rossi était parfaitement maître de sa parole comme de sa pensée. Ce penchant à l'exagération est d'autant plus fâcheux qu'il compromet les meilleures causes, et que toute allégation matériellement fausse, fût-elle insignifiante en soi, a l'im-

mense inconvénient de rendre suspecte l'argumentation la plus irréfutable. C'est ainsi que M. Salvagnoli, afin de grossir le nombre des « victimes » de la souveraineté temporelle, prête généreusement au Pape quatre millions de sujets, alors qu'on en comptait trois millions à peine avant le soulèvement de la Romagne [1]. Il m'est également impossible d'approuver les calculs par sols et deniers qu'il entasse pour démontrer les lamentables résultats de la domination étrangère en Lombardie. L'art de grouper les chiffres est devenu tellement vulgaire que le lecteur s'en défie à bon droit, surtout lorsqu'il a sous les yeux la confirmation vivante du proverbe italien : *plaie d'argent n'est point mortelle*. Or personne n'ignore que le royaume lombard-vénitien était la plus prospère des provinces autrichiennes, et que les maux dont il se plaignait ne pesaient pas moins lourdement sur les autres parties de l'empire. C'était donc ailleurs qu'il fallait chercher les véritables griefs de Venise et de Milan, et c'est ce dont l'auteur s'est parfaitement acquitté en traitant le côté moral de la question. D'autres écrits publiés à Florence avaient plus spécialement la Toscane en vue. Celui de M. Salvagnoli embrassait dans ses appréciations la péninsule toute entière et les douloureuses vicissitudes de ses annales depuis les funestes traités de 1815. L'histoire contemporaine de l'Italie est mal connue chez nous, et c'est pour cela que lorsque la guerre est devenue imminente, tant de voix se sont élevées pour blâmer le gouvernement de l'empereur et l'accuser de s'immiscer dans une querelle qui n'était pas celle de la France. Rien de plus faux pourtant que cette allégation. Même en faisant abstraction des sympathies de races qui unissent les nations latines, le point d'honneur devait nous pousser invinciblement dans les champs de la Lombardie. La révolution italienne est fille de la nôtre ; c'est grâce aux cir-

[1] M. Villemain, dans une brochure publiée récemment, a commis, en sens inverse, une erreur bien plus forte, lorsque, voulant prouver que les Romains payaient peu d'impôts, il réduisait à 29 millions le budget de 1858, qui atteignait en réalité un chiffre presque triple.

conscriptions territoriales introduites dans la péninsule sous le premier empire, que la grande idée de l'unité italienne a pu germer dans les esprits élevés, et c'est Napoléon Ier qui a fait revivre cette dénomination de *Royaume d'Italie*, donnant ainsi comme un signe de ralliement aux espérances nationales. Tombée avec l'empire, et pour l'empire, il était juste que la royauté italienne se relevât avec lui, alors que le mauvais génie de l'Autriche nous fournissait un motif si légitime d'intervention. C'est ce qu'avait fort bien compris M. Salvagnoli : « Napoléon III, écrivait-il, ne peut accomplir le mandat qu'il a reçu de la France, celui d'assurer à jamais les principes de 89, sans achever l'œuvre qui en sera la consécration. L'empereur a concentré en lui seul les germes épars dans le monde depuis trois siècles, pour relever et raffermir les institutions sociales ébranlées dans la tempête. Le principal foyer de l'entreprise est à Paris, mais de là il faut surveiller les ateliers dispersés sur tous les points du globe. S'il ne reste rien des conquêtes territoriales du premier empire, les principes qu'il a propagés subsistent encore et ont laissé des traces fécondes dans l'organisation civile de nombreux Etats. Aujourd'hui les temps sont mûrs pour l'inauguration d'un nouvel ordre politique : la constitution des nationalités... »

M. Salvagnoli écrivait sa brochure à la fin de février ; deux mois plus tard, l'édifice auquel il avait travaillé avec tant d'ardeur commençait à surgir du sol, et lorsque de concert avec le baron Ricasoli, l'illustre citoyen eut à force de dévouement achevé en Toscane l'œuvre ébauchée par l'épée de la France, une voix non moins écoutée que la sienne s'éleva pour prêcher au sein des masses le respect et l'amour du régime unitaire.

Un jeune philosophe napolitain, M. Bonghi, publiait il y a quelques années un volume sous ce titre piquant : *Pourquoi la littérature italienne n'est-elle pas populaire en Italie ?* La question valait la peine d'être examinée, et M. Bonghi l'a traitée consciencieusement, sans se douter que la forme de son livre en dirait plus que toutes ses ingénieuses considérations. La littérature italienne n'est pas populaire en

Italie parce que la plupart des écrivains de la Péninsule, après avoir parlé patois pendant la semaine, se servent, lorsqu'ils s'adressent au public, de leur langue des dimanches, langue solennelle, empesée et d'une intelligence difficile pour quiconque est insuffisamment pourvu d'études littéraires. L'œuvre de M. Bonghi n'est pas elle-même tout à fait exempte de ces défauts, et voilà peut-être pourquoi elle a eu moins de retentissement qu'elle ne le méritait. Sans avoir convaincu tout le monde, les arguments du psychologue n'en étaient pas moins excellents; il avait entrevu la solution véritable, et il ne s'agissait plus que d'arriver à une démonstration pratique. C'est cette redoutable épreuve qu'un publiciste toscan affronte depuis dix ans avec un succès aussi prodigieux qu'inattendu. Jusqu'à ce jour, à Florence aussi bien qu'à Palerme, à Naples et à Turin, un ouvrage, quel que fût le nom de l'auteur, se tirait à fort petit nombre et se vendait avec une extrême difficulté. Or j'ai sous les yeux une douzaine d'opuscules dont la destinée a été bien différente : l'un a eu deux éditions en une semaine; un autre tiré à 4500 exemplaires a été épuisé en trois jours; les dix derniers ont été réimprimés à des intervalles très-rapprochés. Ces *soirées du prieur Luc (Veglie del prior Luca)*, auxquelles sert d'introduction l'admirable pamphlet : *Don Abbondio e Carnesecchi*, et qui ont paru sous des titres significatifs : *La Pianeta dės morti*, — *Porrò unum*, — *Ora o mai*, etc., se recommandent d'elles-mêmes à l'attention des lecteurs européens; elles ont contribué plus efficacement que deux batailles rangées n'eussent pu le faire au triomphe du nouveau régime en Toscane, et j'éviterai religieusement de déflorer par des citations ces pages délicates et charmantes, qu'on lit avec délices et qu'on relit sans ennui, surtout lorsqu'elles succèdent à ces libelles haineux qui sortent chaque jour de certaines officines. La raillerie du prieur Luc est incisive sans être jamais malveillante; sa langue est cette belle *lingua viva* que Giusti et son école ont remise en honneur, et plus d'un passage où à la verve se mêle l'éloquence, rappelle sans désavantage les mordantes apologies de notre vigneron Tourangeau. Je commets, je le sais, une horrible

imprudence en évoquant, même à l'aide d'une périphrase, la mémoire du monstre que les Florentins ont en exécration, et auquel les successeurs de M. Furia ne pardonnent pas après soixante ans l'énorme tache d'encre qui épouvante encore leurs regards; mais la vérité l'emporte, et le prieur Luc me permettra bien de le comparer à l'un « des cinq ou six Européens qui savaient le grec sous l'empire à l'un des trois ou quatre sujets de Napoléon Ier qui *savaient le français;* » il me le permettra d'autant mieux que sous ce pseudonyme original se cache un homme profondément sympathique à la France, M. Stanislas Bianciardi, directeur d'une revue religieuse justement célèbre : *l'Esaminatore.*

A côté de ces brillants essais de « critique politique, » nous avons à signaler pour cette dernière période de notre histoire, quelques travaux bien propres à soutenir le renom des Italiens dans la critique littéraire, l'esthétique et la philologie, et parmi les livres où l'agrément se joint à l'érudition, je citerai en première ligne l'*Histoire de la littérature Italienne* de M. Emiliani Giudici. Cet ouvrage fort court, mais fort substantiel, est venu combler un vide regrettable dans la bibliothèque des gens studieux mais économes, et qui, en dehors des volumineux ouvrages de Tiraboschi et de Ginguené, n'avaient à leur disposition que d'insignifiants abrégés à l'usage de la jeunesse. Aussi ont-ils accueilli avec empressement ces deux volumes de M. Giudici qui contiennent tout ce qu'un homme instruit est obligé de savoir en fait d'histoire littéraire italienne; tandis que sur certains points étudiés avec une rare sagacité, ils offrent un aliment solide aux méditations des érudits. L'auteur a traité à fond la question des origines de la langue, et l'on voit qu'avant de se former une opinion, il a dû pâlir sur les livres de Raynouard et de Perticari, et sur les textes d'où ces hommes laborieux ont su tirer tant de lumières. Au fur et à mesure qu'il pénètre dans son sujet, sa marche devient plus assurée, et lorsqu'il commente la *Divine Comédie*, on reconnaît l'écrivain qui, dans son livre sur les communes italiennes, a su ranimer la poussière du moyen âge. Peut-être même l'auteur abuse-t-il de son savoir historique, et il me semble que dans son chapitre sur

Dante, il nous montre trop le côté politique et pas assez le côté moral de cette glorieuse *individualité*. Nous louerons en revanche et sans réserves les pages consacrées à Pétrarque et à Boccace, mais en ce qui touche au XIVe siècle, il nous faut bien relever une omission qui n'est pas sans gravité, et demander compte à M. Giudici du silence obstiné qu'il a cru devoir garder sur la littérature religieuse du *trecento*, laquelle a trouvé de si honorables représentants dans Cavalca, Passavanti et le gracieux conteur des *Fioretti*. L'auteur qui pourtant a été prêtre, n'attache pas une importance suffisante au point de vue religieux, et, livré tout entier à ses préoccupations patriotiques, il envisage exclusivement par ses grands côtés l'histoire littéraire de sa nation. Dans chacun de ses longs chapitres qu'il intitule, je ne sais pourquoi : « Leçons, » il installe à la place d'honneur quelque écrivain de génie, Macchiavelli ou l'Arioste, le Tasse ou Tassoni, Parini ou Alfieri, en groupant autour de l'astre éclatant un petit nombre d'écrivains du second ordre, satellites obscurs qui ne semblent placés là que pour servir de *repoussoirs* à la figure principale. Le livre y gagne en intérêt, mais sans s'abaisser au rôle de faiseur de répertoires, M. Giudici eût pu facilement le rendre plus complet en n'éliminant pas arbitrairement de son « temple du goût » des hommes qui jouissent à tort ou à raison d'une réputation solidement établie, et le lecteur s'étonne à bon droit qu'il n'ait même pas nommé le plus fameux des prédicateurs italiens, Segneri, qui méritait bien une mention honorable à la suite de ses deux confrères en saint Ignace : Bartoli et Pallavicini. Je pourrais signaler d'autres oublis peut-être volontaires, mais qui n'atteignent qu'à un chiffre fort modeste, car l'auteur ferait droit amplement à tous mes griefs en ajoutant une vingtaine de pages à un ouvrage qui en contient près de mille. C'est dire assez en quelle haute estime je tiens cette précieuse histoire dont le succès va grandissant d'année en année.

Pendant que M. Giudici s'appliquait à retracer les fastes littéraires de sa patrie, un homme dont nous avons indiqué déjà les tendances classiques, M. Ranalli, menait à bonne fin une œuvre importante de pédagogie : *Gli Ammaestra-*

menti di letteratura. Ce livre excellent qui, dès la seconde édition, a reçu des améliorations et des développements considérables, rendra d'immenses services à la nombreuse famille enseignante, et sauf le *Cours de littérature* de Laharpe, traité si défectueux d'ailleurs à quelques égards, nous n'avons rien en France qu'on puisse mettre en parallèle avec le savant ouvrage de l'infatigable professeur italien. Les *Ammaestramenti* nous présentent sur une plus grande échelle l'application du plan que s'était proposé M. Le Clerc dans cet admirable opuscule que les rhétoriciens d'il y a vingt ans étudiaient sans dégoût, et qu'ils relisaient plus tard avec délices. Dans le livre italien, l'exemple est toujours à côté du précepte, et lorsqu'il s'agit de donner une définition, l'auteur, fidèle à son culte pour les maîtres d'autrefois, s'efface autant qu'il le peut pour laisser la parole à Quintilien, à Gravina ou à Zanotti. En y regardant bien, je ne saurais trouver à reprendre dans les *Ammaestramenti* que cet excès d'orthodoxie qui dictait à l'auteur en 1855 sa *Storia delle belle arti in Italia*, laquelle pourtant, et en dépit de la partialité qu'on y voit percer çà et là, est un ouvrage d'esthétique des plus remarquables. Il faut qu'un critique d'art soit doué de facultés spéciales, et c'est avec une plume rivale du pinceau que l'auteur nous décrit cette longue suite d'œuvres prodigieuses que le génie de nos voisins a produite sans interruption de Giotto à Salvator Rosa, et de Donatello au Bernin. Ces deux volumes constituent un fort agréable panorama auquel M. Ranalli fera bien d'ajouter un supplément où il nous parlera de ces peintres et de ces sculpteurs qui honorent l'Italie contemporaine, et dont les tableaux et les statues ont si dignement figuré aux grandes expositions internationales de Londres et de Paris.

Après les noms de MM. Giudici et Ranalli, il nous reste à citer ceux de l'abbé Arcangeli et du R. P. Giuliani : l'un, mort jeune encore il y a quelques années, alors que le choléra sévissait en Toscane, nous a laissé deux études d'un rare mérite sur Virgile et Cicéron, ainsi que des éloges académiques où l'on retrouve souvent la précision élégante des Flourens et des Mignet ; — l'autre, aujourd'hui domicilié

dans la fameuse *Badia* florentine, a écrit un traité à la fois instructif et divertissant, qui a été le résultat d'un voyage philologique entrepris récemment par l'auteur, et un livre ingénieux intitulé *Dante spiegato con Dante*. Je ne pourrais analyser ce dernier ouvrage sans empiéter sur un domaine que j'ai dû m'interdire celui de l'érudition pure et c'est le même scrupule qui m'empêche de parler ici d'hommes éminents, tels que MM. Fraticelli, Brunone-Bianchi, Manuzzi, Canestrini et Gotti. Mais je n'ai pas voulu achever ce chapitre sans rendre hommage à leur renommée et protester de mon respect pour des écrivains qui, en se vouant à d'austères études, n'ont pas moins illustré la patrie italienne que ses poètes et ses romanciers les plus populaires.

CHAPITRE SIXIÈME.

Gioberti, philosophe et publiciste : *Teorica del Sovrannaturale* ; *Introduzione allo studio della Filosofia*; *Degli errori filosofici di Antonio Rosmini.* — *Il Primato morale e civile degli Italiani*; *Il Bello* ; *Il Buono* ; *Prolegomeni del Primato* ; *Il Gesuita moderno* : *L'Apologia* ; *Il Rinnovamento civile d'Italia.* – *La Protologia*; *La Filosofia della Rivelazione*; *La Riforma Cattolica.* — *L'Epistolario.*

En 1838, alors que le nom obscur de Gioberti vint frapper pour la première fois l'oreille des penseurs, il se faisait un grand silence dans le monde philosophique : en Allemagne, la brillante période des Schelling et des Hegel touchait à son déclin, et le panthéisme s'affaissait peu à peu dans le matérialisme ; l'école écossaise s'en tenait sous Hamilton aux traditions de Reid et de Dugald-Stewart, et le système éclectique de M. Cousin continuait à régner sans partage dans les chaires de l'Université de France. De toutes les grandes nations de l'Europe, l'Italie était alors la plus arriérée sous le rapport philosophique : les métaphysiciens en étaient encore à réagir contre la désastreuse influence de Condillac et de Destutt de Tracy, et la doctrine en vogue, celle de Galluppi, se bornait à substituer au *sensisme* pur un *sensisme* mitigé. On commençait, il est vrai, à parler de l'abbé Rosmini et de M. Mamiani ; mais le prêtre de Roveredo ne s'était guère attaché qu'à la réhabilitation de la scolastique, tandis que l'exilé romain, dans son *Rinnovamento,* s'était presque exclusivement occupé de la vieille philosophie italienne : Gioberti le premier se leva pour revendiquer les droits de la raison humaine, que ses

adversaires foulaient aux pieds en exagérant les conséquences du principe d'autorité. Nous allons exposer en quelques mots le sujet et le but de sa *Teorica*, ouvrage qui fit d'abord peu de bruit, mais auquel on ne peut refuser une importance extrême, puisqu'il contient en germe tous les autres écrits de l'auteur.

Gioberti assigne à l'esprit humain trois facultés mentales correspondant à trois classes de réalités objectives. « Ces trois facultés sont d'abord : celle qui enseigne les qualités et les effets ; » c'est-à-dire les *sensibles*, et qui par cela même est nommée sensibilité ; — celle qui perçoit l'être, les substances, les causes et les relations, c'est-à-dire les *intelligibles*, et qu'en conséquence on nomme intelligence ou raison ; — celle enfin qui s'élève à l'*essence*, aux choses nommées *surintelligibles*, et qu'on appelle *surintelligence*. Chacune de ces facultés mentales a sa contre-partie dans un nombre égal de facultés *opératives* : à la sensibilité correspond l'instinct, à la raison le libre arbitre, à la *surintelligence* le désir de la béatitude. Entre ces trois facultés la connexion est tellement intime, qu'on ne peut nier l'existence d'aucune sans nier en même temps l'existence des autres ou tomber dans une contradiction des plus choquantes. Il résulte de là qu'en refusant d'admettre la faculté du surnaturel, on nie implicitement celle du naturel, et qu'entraîné par une nécessité invincible on tombe dans le scepticisme. De l'accord de ces prémisses et de leurs conclusions, Gioberti déduit comme fait essentiel et indispensable à la prospérité de la race humaine, « la convenance parfaite » entre la religion, la civilisation en général et le progrès civil des nations.

Cet ingénieux système n'avait, il faut en convenir, rien de nouveau que la forme ; mais l'utilité de la philosophie consiste moins dans l'élucidation de questions difficiles dont la solution est peut-être impossible, que dans la reproduction, faite à propos, des vieilles théories remises à neuf pour l'usage des générations nouvelles. Or on ne peut nier, qu'abstraction faite de tout mérite psychologique, la restauration du spiritualisme ne fût très-opportune en 1838, alors que les Italiens voyaient s'ouvrir pour eux une ère

d'abnégation et de sacrifices. La crise était proche, Gioberti la pressentait, et sans accorder une importance fort grande à son propre travail, il laissait clairement entrevoir que l'homme appelé à « restaurer » la philosophie italienne serait également le « restaurateur » politique de la Péninsule. En attendant les jours de triomphe et d'enivrante popularité, son premier ouvrage obtenait un succès d'estime : la hardiesse de la dédicace n'ayant pas permis que le livre circulât librement en Piémont, l'effet produit, bien que réel, fut extrêmement restreint. L'auteur conquit du moins des suffrages flatteurs : Rosmini, sans être prodigue d'éloges, daigna s'occuper de la *Teorica*, dans un journal de la Suisse italienne ; M. Mamiani en parlait à son jeune compatriote Massari, comme d'un ouvrage destiné à faire époque, et Confalonieri, qui l'avait lu avec empressement, l'appréciait en ces termes : « En vérité, j'ai vu peu d'ouvrages qui, sous un aussi mince volume, m'aient présenté un pareil nombre de pensées, d'arguments, d'idées si bien liées et si parfaitement coordonnées, où l'on trouve unies à un si profond savoir tant de concision et d'invincible logique. »

Au bout d'un an, et grâce à une contrebande des plus actives, l'édition de la *Teorica* était presque entièrement épuisée ; Gioberti se hâta d'achever son second ouvrage, qui parut en 1840 : c'était l'*Introduzione allo studio della Filosofia*. Dans ce traité qui, fidèle à son titre, est en grande partie consacré à la critique des différents systèmes philosophiques, l'auteur continuait pour le public cette lutte contre l'étranger, qu'il avait commencée depuis longtemps et avec une âpreté singulière, dans ses lettres intimes. De tous les envahisseurs de son pays, les Français étaient les plus redoutables ; car leurs conquêtes ne s'opérant plus qu'au moyen des idées, pouvaient cette fois être définitives. Aussi, dans l'*Introduzione*, le voit-on prendre le cartésianisme corps à corps et le foudroyer par une argumentation passionnée. Descartes avait sans doute son côté faible, et son moindre tort, aux yeux du métaphysicien piémontais, n'était pas d'avoir laissé pénétrer le spinosisme à travers les fissures de son système ; mais l'auteur du traité de la *Méthode* a des titres impérissables à l'estime de la postérité, et

les anathèmes qu'on ne lui a pas épargnés ont laissé sa gloire parfaitement intacte. Sur les ruines du psychologisme résumé dans ce fameux *Cogito, ergo sum*, qui recélait tant d'erreurs dans ses flancs, l'*Introduzione* édifie l'ontologisme, dont Gioberti croyait trouver la racine dans les œuvres de saint Augustin, de saint Anselme, de Malebranche, de Leibnitz et de Vico, « le plus vaste génie, écrivait-il, qu'ait produit l'Italie, depuis les temps de Dante et de Michel-Ange, » et il se résumait à son tour dans les trois mots de cette affirmation : *L'Ente crea l'esistente.*

L'*Introduzione* était à certains égards un ouvrage compromettant. En s'attaquant à l'un des plus illustres apôtres de la métaphysique moderne, l'auteur devait froisser par ricochet bien des contemporains célèbres, tandis que la hardiesse, pour ne pas dire l'étrangeté de ses théories politiques, était peu faite pour lui concilier les sympathies des masses. Établissant comme base de son système l'alliance du catholicisme et de la philosophie, il se voyait entraîné dans l'orbite de la cour de Rome, et contraint de caresser des hommes bien plus décriés dans l'opinion, que son « persécuteur » Charles-Albert. Gioberti reconnaissait lui-même combien cette situation était délicate, et il écrivait dans sa préface : « Je publie mon livre à tout hasard, et dussé-je ne pas trouver un seul lecteur, j'aurai du moins la consolation que donne un devoir accompli. »

Il en trouva et plus d'un ; mais comme tous les écrivains qui soutiennent successivement des thèses contradictoires, au moins dans la forme, Gioberti dut se résigner plus tard à changer de public. L'*Introduzione*, favorablement accueillie à Rome, trouva de chauds admirateurs parmi les membres du clergé, et jusque dans les rangs des fils soupçonneux de saint Ignace. En revanche, les amis de l'auteur furent presque scandalisés, et M. Mamiani, qui lui eût volontiers pardonné ses avances à la maison de Savoie, ne put se contenir en lisant le passage où Gioberti s'efforçait de pallier les abus de la cour pontificale. Mais celui-ci avait fait son plan de campagne, et M. Mamiani n'était pas au bout de ses étonnements. De son côté la police piémontaise ne s'attendait à rien de pareil de la part de l'ancien pros-

crit de 1833, et des ordres sévères avaient été donnés pour arrêter le livre à la frontière. L'auteur avait heureusement d'illustres complices, que n'effrayaient pas les rigueurs de la douane, et le comte de Cavour lui écrivait de Paris pour se mettre à sa disposition en qualité de colporteur.

Sur ces entrefaites, c'est-à-dire dans les premiers mois de 1841, il se produisit un incident qui causa à Gioberti une vive satisfaction, en lui prouvant que son nom était déjà bien connu à l'Italie. Un éditeur vénitien, M. Falconetti, lui demanda un article esthétique sur le *Beau* qu'il se proposait d'insérer dans son *Encyclopédie italienne*. Le philosophe se mit à l'œuvre sur le champ, et le 15 juin, dans une lettre à M. Massari, il parlait ainsi de l'article achevé: « Mon travail sur le *Beau* est terminé, mais je ne crois pas qu'on puisse l'insérer dans l'*Encyclopédie*, car son extrême longueur est hors de toute proportion, avec les dimensions restreintes de ce recueil. En le copiant, j'y ai fait des coupures et l'ai abrégé autant que je l'ai pu, mais mon manuscrit n'en représente pas moins deux cents pages de texte in-8°. A ne vous rien cacher, je ne suis pas mécontent de ce petit ouvrage. Il me semble que la forme a quelque chose d'assez neuf : tous les points principaux de l'esthétique sont déduits logiquement de la formule idéale, et cela autant que je puisse en juger, sans trop d'efforts et avec une clarté suffisante... »

Le succès dépassa son attente. Non-seulement Falconetti accepta le *Traité*, mais il en fit tirer à part un grand nombre d'exemplaires qui furent promptement enlevés. Tout avait concouru au triomphe de l'auteur : Son style qui péchait d'ordinaire par l'exubérance, s'était condensé cette fois pour ne pas excéder les étroites limites fixées d'avance à la composition, et comme l'ouvrage était imprimé dans l'Italie autrichienne, il était par cela même à couvert de tous les obstacles qui avaient gêné l'essor de ses aînés. Le discours sur le *Beau* est, selon nous, l'œuvre la plus parfaite que l'Italie doive à la plume de Gioberti.

Après avoir analysé le *Beau* et passé en revue les divers sujets qu'embrasse la philosophie esthétique, l'auteur aborde enfin la partie la plus brillante de son livre, les applications

pratiques de ses théories, et traite successivement de l'origine, des progrès, des vicissitudes et de la décadence des arts. On se ferait difficilement une idée de l'immense érudition que Gioberti a réussi à condenser dans ce petit nombre de pages étincelantes. La musique, l'architecture, la poésie, la peinture, la sculpture de tous les siècles, et surtout de l'ère chrétienne, y sont tour à tour l'objet d'un examen rapide, mais incisif et profond, et l'ouvrage comme les deux précédents, se termine par un hymne à l'Italie : *Saturnia tellus magna virum*... cette patrie de Dante, de Raphaël et de Rossini, cette oasis lumineuse, qui par deux fois a tiré le monde des ténèbres, et depuis la renaissance l'a pendant si longtemps dominé par la pensée, le pinceau ou la lyre !

Ces épanchements patriotiques pleins d'élan et de sincérité, servaient de correctifs à certaines affirmations d'un autre genre, qui rappellent *ces os à ronger* dont parle Joseph de Maistre. Les manœuvres étranges auxquelles se livrait Gioberti à la poursuite d'un but qui semblait chimérique, déconcertaient ses meilleurs amis et irritaient profondément d'autres hommes qui, au culte de la liberté, associaient un scepticisme complet en fait de religion. Giordani avait été vivement choqué d'une note sur Leopardi publiée dans l'appendice de la *Teorica* ; il avait cru, bien à tort, y trouver des symptômes d'intolérance, et s'était exprimé là-dessus en termes fort amers. Mais tandis que le grand écrivain tonnait contre le fanatisme du *prêtre Gioberti*, l'orthodoxie de ce dernier ne suffisait pas à le préserver d'attaques d'un autre genre et parties de moins haut. Lors de l'apparition de la *Teorica*, l'abbé Rosmini, nous l'avons vu, en avait parlé avec assez d'indulgence dans le *Cattolico* de Lugano ; mais après la publication de l'*Introduzione*, où la doctrine de l'*Etre possible* était critiquée, il se produisit un véritable soulèvement parmi les disciples du curé tyrolien, et un professeur obscur de Turin nommé Tarditi, se fit l'interprète de leurs ressentiments en mettant au jour ses *Lettres d'un Rosminien à Vincenzo Gioberti*. Ce livre ne valait rien ni pour le fond ni pour la forme, et le silence eût été la réponse la plus convenable à de plates in-

jures. Gioberti se laissa emporter par ses instincts de polémiste, et improvisa en quelques semaines une réfutation écrasante sous ce titre bien connu : *Degli errori filosofici di Antonio Rosmini.* Après avoir discuté à fond le système de son adversaire, l'auteur terminait en concluant « que ce système n'était point réformateur, qu'il était rétrograde et infécond, qu'il menait directement au sensisme, au nominalisme, à l'idéalisme, au scepticisme, au panthéisme, à l'athéisme, à toutes ces erreurs en un mot que Rosmini condamnait avec tant de force comme prêtre et comme philosophe. »

Non content de désoler sa victime par la perspective de maux intellectuels, Gioberti l'accablait de ces mille traits piquants, qui abondaient toujours sous sa plume, et font de lui le premier pamphlétaire de l'Italie contemporaine. Son premier essai en ce genre n'avait qu'un tort, mais un tort fort grave, celui de blesser un homme aussi honorable et aussi universellement estimé que Rosmini, lequel n'était pour rien dans les grossières attaques de Tarditi, et quant à ce dernier il y avait à lui répondre un inconvénient qu'avait aperçu tout d'abord M. Mamiani : « Il est fâcheux écrivait-il à son ami, que vous ayez élevé un piédestal à ce misérable... il ne manquera pas de se considérer comme un homme d'importance, en se voyant l'objet d'une réfutation si docte, si minutieuse et si étendue. »

En butte à la fois aux attaques des Rosminiens et à celle de l'immense majorité des libéraux, Gioberti ne pouvait plus s'appuyer que sur la portion du clergé qui s'était montrée sensible à ses avances, et sur ces hommes timides connus dès lors sous le nom de modérés, lesquels, tout en hâtant de leurs vœux le jour de la régénération, n'en restaient pas moins immobiles sur le rivage du despotisme. Parmi ces derniers, le personnage le plus remarquable était sans contredit le comte Balbo. Libéral en 1841 comme en 1820, rêvant des réformes, mais subordonnant tout au bon plaisir des princes et d'un pape, qui traitait de « peste » la liberté de la presse, l'illustre patricien s'apprêtait à écrire ce fameux livre des *Speranze italiane,* qu'un homme d'esprit qualifiait d'une façon piquante en disant que c'é-

taient là « les espérances..... d'un désespéré. » Le mot s'appliquait tout aussi exactement à l'auteur utopiste de la *Teorica* et de l'*Introduzione*, et flatté de rencontrer un esprit si semblable au sien et d'une nature si distinguée, Balbo après une lecture du premier de ces ouvrages, écrivit à Gioberti une lettre caressante et louangeuse, qui venant d'un ami particulier du roi Charles-Albert, ne laissa pas de chatouiller agréablement l'amour-propre de l'exilé piémontais. Encouragé par un tel suffrage, celui-ci qui achevait alors un traité sur le *Bon* [1], fort inférieur au traité sur le *Beau*, conçut immédiatement l'idée de son fameux *Primato* [2], qui vit le jour au commencement de l'année 1843.

Cet ouvrage dédié à Silvio Pellico, comprenait deux parties fort distinctes. Dans l'une, l'auteur remontait aux origines, exposait toutes les vicissitudes du génie italien, et s'efforçait de démontrer que si à diverses époques ses compatriotes avaient semblé abdiquer leur suprématie morale, ils l'avaient toujours conservée en puissance, ainsi qu'il convenait à des hommes privilégiés par la Providence et auxquels le poète latin avait tracé la marche à suivre dans ce vers immortel :

Tu regere imperio populos Romane memento.

Il n'est pas besoin d'indiquer le côté faible de ce système qui eut le malheur d'être approuvé par M. de Gobineau, et plut aux Italiens eux-mêmes beaucoup moins que ne les indisposèrent les invectives gallophobes dont il était assaisonné. La péninsule ne pouvait aspirer à l'indépendance qu'autant qu'elle aurait l'appui de ses alliés naturels, et Gioberti en reproduisant sous une nouvelle forme le cri de guerre de Jules II, condamnait son pays à l'impuissance et à une servitude éternelle. La seconde partie de l'ouvrage, celle qui dans les idées de l'auteur en représentait le côté

[1] Cet ouvrage estimable, quoique un peu trop surchargé d'érudition, a été traduit en allemand et réimprimé récemment à Florence dans un format économique, par M. Le Monnier.

[2] *Il Primato morale e civile degli Italiani.*

pratique avait, il faut l'avouer, tous les caractères de l'utopie. Gioberti tout en affectant de caresser les instincts nationaux, y paraît disposé à s'accommoder, provisoirement du moins, du despotisme éclairé, met en avant un projet de confédération sous la présidence du Pape, (alors que ce pape était Grégoire XVI!), et après avoir insulté la France, évite soigneusement toute allusion à la domination autrichienne en Lombardie. L'amour de la conciliation était d'ailleurs poussé jusqu'à son extrême limite, et les Jésuites que Gioberti va foudroyer demain ne recueillent ici que des louanges et des flatteries[1].

Le *Primato* est évidemment un de ces livres à double entente qu'il faut lire dans le *blanc des pages* ainsi que disait l'abbé Galiani. En examinant l'ouvrage de plus près, on trouve partout quelque chose de vague et d'élastique; on constate de loin en loin des réticences calculées dont l'auteur saura tirer parti plus tard, et les passages les plus choquants se voient justifiés par les nécessités de la stratégie. Une insulte à la France, foyer des révolutions, rendait tolérable un éloge un peu trop vif accordé aux modestes réformes exécutées déjà par le roi de Sardaigne, et quelques mots d'estime à l'adresse des Jésuites faisaient passer les hardiesses[2] dont ces volumes sont émaillés çà et là. Mais les événements qui se succédaient en ce moment là même allaient rendre inutiles ces habiles mais timides manœuvres : quelques semaines après la publication de son livre, Gioberti apprit entre autres fâcheuses nouvelles, l'exécution des frères Bandiera. On sait que ces infortunés tous deux officiers de marine au service de l'Autriche, avaient été pris les armes à la main dans le royaume de Naples qu'ils cherchaient à soulever. En les envoyant à la mort, Ferdinand II était strictement dans son droit, mais ce qu'il y avait de particulièrement odieux en cette cir-

[1] Peut-être, pourtant, y avait-il là-dessous une nuance d'imperceptible ironie.

[2] Par exemple, cette petite apostrophe à Charles-Albert : « L'Italie a foi en vous, elle est certaine que son rédempteur devra sortir de votre race... »

constance, c'est que ces frères infortunés avaient été recommandés par le prince de Metternich *à la clémence bien connue de Sa Majesté Sicilienne* et que, cédant à ses instincts sanguinaires, le roi n'avait tenu aucun compte de cette insinuation significative. Après cela, Gioberti ne pouvait plus laisser subsister dans le *Primato* les deux ou trois lignes d'éloges accordées au bourreau napolitain. Mais des retouches partielles dans un ouvrage aussi étendu ne lui parurent pas suffisantes, et il voulut mettre en tête de la seconde édition une préface explicative qui, sous sa main se transforma bien vite en un nouveau volume [1], dont les doctrines étaient fort différentes à bien des égards de celles du *Primato*. Dans les *Prolegomeni*, Gioberti fait bon marché de cette concorde entre les princes et les peuples à laquelle il semblait naguère attacher tant de prix, et dans un passage virulent au sujet de ce qu'il appelait *le massacre* des frères Bandiera, il s'attaquait sans ménagement au souverain le plus considérable de l'Italie, lequel était pourtant hautement approuvé dans ses derniers actes par cette cour romaine dont l'auteur voulait bien excuser encore les abus. Mais la partie la plus remarquée et la plus applaudie de l'ouvrage fut celle qui concernait les Jésuites. Le sentiment public avait su mauvais gré à Gioberti des avances faites par lui dans le *Primato* à la fameuse compagnie : on accueillit donc avec transport les déclarations contenues dans les *Prolegomeni*, sans s'arrêter à ce qu'il y avait d'inconséquent dans ce brusque changement de front que le philosophe s'efforce vainement d'atténuer dans sa *correspondance*. Lors de la composition du *Primato*, il avait compté, nous dit-il, sur la conversion des Jésuites. Mais en lisant ces lettres, on peut remarquer comment, la situation restant la même, le langage de Gioberti se modifie au gré d'une passion croissante. Les espérances « nettement motivées » dont il parle à M. Santa-Rosa, sont réduites à un « rayon d'espoir » dans une lettre adressée au comte Balbo, et quelques jours plus tard, tout est perdu « parce qu'au dire de gens qu'on croit bien informés, » les Jésuites con-

[1] *Prolegomeni del Primato morale e civile degl' Italiani.*

servent leur crédit à Rome, et circulent sans passeports dans les provinces autrichiennes. Jusqu'à la veille de la publication des *Prolegomeni,* les membres italiens de la compagnie n'avaient encore fait qu'une fausse démarche: les pères Pellico et Tapparelli, en écrivant à l'auteur, s'étaient exprimés au sujet du *Primato* avec un peu d'aigreur, mais ils le traitaient toujours en ami, et il n'eût tenu qu'à lui d'interpréter cette lettre comme un nouveau témoignage d'estime et de confiance. L'opinion s'était prononcée par malheur, et quelque embarrassant que pût être un revirement aussi soudain, Gioberti, qui, probablement était aux regrets de ses avances du *Primato,* avait résolu de rompre à tout prix avec des hommes qui, grâce à leur impopularité, ne pouvaient être en tous cas que des alliés compromettants.

La publication des *Prolegomeni* causa un assez vif scandale parmi les anciens admirateurs de l'auteur, et Silvio Pellico protesta tout le premier, dans une lettre qu'insérèrent plusieurs journaux français, et où l'ex-martyr du Spielberg relevait d'une façon mordante l'inconséquence de son ami. La situation de Gioberti était passablement fausse, mais la maladresse des Jésuites vint fort à propos le tirer de ce mauvais pas. Dans un gros livre qu'il écrivit pour réfuter les *Prolegomeni*, le père Curci insinua charitablement que Gioberti était à la solde du gouvernement français, comme on a vu depuis les Jésuites de la *Civiltà Cattolica* contribuer à répandre ce bruit absurde que M. Forcade avait reçu soixante-mille francs du roi Victor-Emmanuel, pour ses articles de la *Revue des deux Mondes* sur la question romaine. On pourrait relever dans l'apologie du père Curci bien d'autres personnalités non moins choquantes, et qui, eussent-elles été parfaitement exactes, ne détruisaient en rien l'effet de certains passages des *Prolegomeni*, où l'auteur démontrait assez bien que l'existence de l'institut d'Ignace était incompatible avec la civilisation moderne et l'intérêt actuel de l'Italie. Gioberti fut enchanté de cette provocation aussi ridicule qu'elle était impudente, et prenant le rôle de l'offensé, il écrivit en représailles l'éloquent pamplet intitulé: *Il Gesuita moderno*.

L'ouvrage parut au mois de mai 1847, portant pour épigraphe ce tercet de Dante :

Incontanente intesi e certo fui
Che quest' era la setta dei cattivi
A Dio spiacente ed ai nemici sui...

La *Divina Commedia* est un vaste arsenal où les Italiens de tous les partis trouvent des armes à leur taille, mais il faut avouer que dans sa citation Gioberti avait eu la main heureuse, car ces trois vers écrits deux cents ans avant la naissance d'Ignace de Loyola, semblent faire allusion par avance au rôle militant des Jésuites qui ont eu souvent à lutter non pas seulement contre les ennemis, mais contre les amis même de l'Eglise. Ce texte de Dante, adroitement isolé, a toutes les apparences d'une prophétie, et bien des gens se virent séduits avant d'avoir ouvert l'ouvrage. L'auteur s'était efforcé d'ailleurs de faire un livre sérieux où la compagnie trouvât son arrêt définitif, mais il y a dans la portion agressive de cette œuvre éloquente, tant de petites chicanes et d'assertions inexactes sinon complétement fausses, que les lecteurs impartiaux le consulteront toujours avec défiance et seront mis en garde par la passion évidente qu'on voit percer presque à chaque page. L'ouvrage se sauvera par le style et par les épisodes ; on en pourrait détacher des fragments admirables tels que celui qui a pour titre : *Rome et la civilisation chrétienne*, et dont le comte Balbo eût voulu qu'on *inondât* l'Italie et le monde chrétien. — Mais ces distinctions que nous faisons aujourd'hui à notre aise, eussent paru impertinentes en 1847 ; auteur et lecteurs étaient remplis de la même fièvre, et jamais succès ne fut mieux préparé par les dispositions de l'opinion publique. Les Jésuites sentirent vivement le coup qui leur était porté et le père de Ravignan écrivant à l'une de ses pénitentes, avouait « que ce livre ferait beaucoup de mal. » Les Théatins d'autre part se réjouissaient, et loin de marchander son approbation au *Gesuita moderno*, le père Ventura s'écriait dans un élan d'enthousiasme, « que l'inspiration d'en haut se montrait à découvert dans de pareils ouvrages,

et qu'on ne pouvait les écrire *sine aliquo divino efflatu.* » Il n'est pourtant pas besoin de dire que ce livre comptait dans le camp religieux de nombreux détracteurs. Gioberti qui venait de perdre son protecteur Grégoire XVI, se voyait violemment attaqué par des personnes influentes auprès de Pie IX, et fortement pressé d'aller à Rome présenter lui-même sa défense au pape, il préféra tout d'abord répliquer par écrit à ses accusateurs d'Italie et de France, et composa en quelques semaines son *Apologia del Gesuita moderno*, dirigée principalement contre M. Lenormant et le cardinal Cadolini. Dans cet ouvrage moins lu aujourd'hui qu'il ne mérite de l'être, Gioberti s'occupe un peu de tout : de l'Autriche, des Jésuites, du journalisme italien, et ces chapitres pleins de verve remaniés au gré des événements avant et pendant l'impression, présentent un tableau saisissant de ce mouvement inattendu de régénération qui ramenait une nation endormie la veille à ses grandes et mystérieuses destinées. La publication de l'*Apologia* coïncida par malheur avec la révolution de février, qui enleva leur opportunité à la plupart des questions qui y sont traitées. Cet intéressant écrit devait avoir une seconde partie que Gioberti ne prit pas la peine d'achever, emporté qu'il était lui-même dans le tourbillon de la politique, auquel il se dérobait tout meurtri à deux années de là. Je n'ai pas à apprécier ici les services éminents que le grand publiciste rendit à sa patrie en 1848 et en 1849, et je ne m'occuperai point du petit volume intitulé *Operette politiche*, où l'on trouvera l'histoire de ses luttes pénibles contre des ministres ineptes qui compromirent un instant l'avenir de l'Italie et celui de l'illustre maison de Savoie. Nous n'étudierons en Gioberti que le penseur, et nous irons le chercher à Paris, où il achevait en 1851, le beau livre qui est à la fois son testament politique et l'œuvre la plus éclatante de sa maturité féconde. Il va nous dire lui-même ce qu'il faut penser de ce *Rinnovamento* [1] qui, de 1852 à 1859 fut, si l'on peut s'exprimer ainsi, « la Bible du comte de Cavour : »

«..... Mon ouvrage est à demi doctrinal, à demi histo-

[1] *Del Rinnovamento civile d'Italia.*

rique ou pour mieux dire inductif. Dans la première partie je ne dis pas un mot de république, et j'expose au contraire certaines théories qui rendraient la république impossible si elles étaient sérieusement appliquées. Dans la seconde partie de mon livre, je demande quel sera le résultat *moralement certain* du travail politique qui s'opère maintenant en Europe, et je réponds : la république. Mais je ne suis qu'un prophète et pas autre chose. Si c'est là glorifier la république, l'astronome qui prédit l'apparition d'une éclipse devra être considéré comme le courtisan de cette éclipse. Je ne suis ni rouge ni noir, mais aujourd'hui *la Providence est rouge, car elle semble tout disposer pour le triomphe prochain ou éloigné de cette couleur*. On pouvait, il y a trois ans, raffermir au moins pour quelque temps la monarchie constitutionnelle : maintenant ce n'est plus possible. Je dis : « *plus possible*, » généralement parlant ; car en ce qui touche au Piémont en particulier, un nouvel effort dans le sens monarchique offrirait des chances non pas *certaines* mais *probables* de réussite. J'ai consacré un chapitre entier à la recherche et à l'exposition des moyens à employer pour atteindre ce but ; mais si elle les repousse, la monarchie de Savoie est perdue sans ressources..... »

A quelques jours de là il écrivait encore :

« ... Mon œuvre est achevée et tous les termes en sont pesés avec tant de soin, tout y est en si exacte corrélation avec mes doctrines et mes actes antérieurs, qu'il ne serait pas possible d'y changer pour ainsi dire une seule période sans bouleverser l'ouvrage entier et lui enlever ce qui fait le contre-poids de ses défauts, c'est-à-dire l'accord parfait de mes théories avec l'état de l'Italie et de l'Europe... Vous vous laissez illusionner par l'amitié lorsque vous dites que ce nouvel écrit devra mettre le sceau à ma réputation. Comme j'y dis à tout le monde et sans ménagement la vérité, je n'aurai personne pour moi, et le livre ne sera pas moins maltraité que l'auteur... »

Ces courts extraits font déjà pressentir à nos lecteurs la nature de ce bel ouvrage si digne de son titre de *Rinnovamento*, et qui devait en effet, en moins de dix ans, renouveler la face de l'Italie. Ce n'était point une œuvre de parti :

Gioberti, se mettant au-dessus des passions étroites qui animaient les coteries diverses, y dit nettement son fait à chacun, frappant indifféremment sur les absolutistes, sur les républicains et sur les libéraux tracassiers qui, après s'être opposés aux mesures qui pouvaient sauver l'Italie, avaient eux-mêmes préparé le désastre de Novare. Dans une suite brillante de chapitres, il examinait et condamnait tour à tour *les fausses doctrines des conservateurs, — les fausses doctrines des démocrates, — les préjugés des partis italiens ;* puis il s'efforçait de définir la véritable politique nationale qui, après s'être incarnée dans Pie IX et dans Charles-Albert, réclamait un troisième représentant. Nous n'avons point à rechercher dans le *Rinnovamento*, ce qui était juste et vrai en 1851, ou ce qui porte la trace de passions aujourd'hui éteintes et oubliées ; et nous allons concentrer notre attention sur la portion impérissable de cette œuvre colossale, qui semble écrite par un « voyant » plutôt que par un penseur de génie. Parmi les pages qui resteront, nous devons citer tout d'abord le magnifique portrait que l'exilé de 1833, près de mourir lui-même, traçait de son ancien persécuteur Charles-Albert. Également éloigné du ton de la satire et de celui d'une apologie aveugle, ce portrait est d'une exactitude rigoureuse, et c'est avec la même justesse que l'auteur s'exprime sur le compte de Pie IX, tout en qualifiant avec sévérité les actes de ce pontife « qui, dit-il, a causé en trois années plus de dommage à la religion, que n'auraient pu le faire une génération d'hérétiques et une longue suite d'anti-papes. » La question religieuse est traitée à fond dans le *Rinnovamento,* mais la clairvoyance que Gioberti apporte à l'examen de ces sujets délicats se montre avec plus d'éclat, s'il est possible, dans ses appréciations politiques. Il semble que le voile obscur qui dérobe l'avenir aux regards des mortels ait été déchiré pour lui, à tel point que ses prédictions sont justifiées aujourd'hui, non pas seulement dans l'ensemble, mais jusque dans les détails. Il avait compris et démontrait fort bien que le système fédéral qui découlait naturellement de la situation en 1847 et en 1848 devenait un non-sens après les cruelles expériences dont l'Italie avait été victime, et du

moment surtout qu'une tempête venue du dehors aurait balayé les gouvernements de Naples, de Toscane et des petits duchés, en rendant indispensable un remaniement territorial. Partant de là, il décrit à l'avance les événements de 1859 et de 1860, et pulvérise successivement toutes les puériles objections que les ennemis de l'Italie nous présentent encore tous les jours comme des nouveautés. Puis rentrant dans son rôle de prêtre, et de prêtre orthodoxe, il nous montre dans le lointain le *Rinnovamento* religieux, qui sera la conséquence forcée de la chute du pouvoir temporel.

Ainsi qu'on a dû s'en apercevoir, la divergence est aussi tranchée que possible entre les théories du *Primato* et celles du *Rinnovamento*. En composant le premier de ces ouvrages, l'auteur ne semblait viser qu'à l'établissement d'une confédération sous la présidence et sous la direction du pape; dans son nouvel écrit, au contraire, il proclamait hautement l'incompatibilité du pouvoir temporel des papes avec l'ordre de choses dont il appelait le triomphe de tous ses vœux. Mais entre les prémisses et les conclusions énoncées par le même homme à huit ans d'intervalle, la contradiction n'est qu'apparente. En 1843 comme en 1851, Gioberti n'avait qu'un seul objet en vue, la renaissance italienne, et pour atteindre à ce but magnifique, il avait toujours été disposé à adopter tous les expédients légitimes, depuis l'*hégémonie* du pape jusqu'à celle du Piémont libéral, et fidèle à sa devise *porrò unum...*, il disait : « Royaliste par choix, je deviendrai républicain s'il le faut, car avant tout je suis Italien. » Son programme politique peut se résumer en deux mots : union et nationalité; son programme religieux aboutissait à l'*Église libre dans l'État libre*, théorie dont le comte de Cavour emprunta plus tard l'étiquette à M. de Montalembert, mais dont il avait étudié les développements dans le *Rinnovamento*. Rédigé par un penseur auquel le maniement des hommes en des temps difficiles avait appris à distinguer la réalité de l'utopie, ce magnifique ensemble de préceptes politiques est revêtu d'une forme durable, celle qui fera vivre à tout jamais l'*Histoire de Florence* et le *Discours sur Tite-Live*, et la date de sa pu-

blication, aussi importante peut-être au point de vue littéraire qu'au point de vue moral, sera inscrite avec un soin pieux dans les annales du grand peuple qu'il a tant contribué à ressusciter et à régénérer.

Après le *Rinnovamento*, Gioberti ne composa plus que de courtes brochures à l'adresse de ses adversaires politiques de Turin, mais son disciple, M. Massari, a trouvé dans ses papiers et mis au jour des fragments importants de trois ouvrages considérables : *La Protologia*, — *La Filosofia della rivelazione* et *la Riforma cattolica*.

Le traité de la *Protologia* devait servir de couronnement à l'édifice philosophique élevé par Gioberti : « La science première, disait-il souvent, est le but auquel j'aspire. Elle est ici tout entière, — et il se touchait le front, — il ne me reste plus qu'à écrire. » L'auteur avait, en effet, rédigé une sorte de table des matières, ainsi que deux préfaces où il parle de son ouvrage comme d'un livre achevé, et cette circonstance doit nous faire regretter plus vivement encore que la Providence ne lui ait pas accordé quelques mois de plus, pour qu'il pût jeter sur le papier les grandes pensées qui fermentaient depuis longtemps dans sa tête puissante. Mais, bien qu'inachevée, la *Protologia* n'en reste pas moins une des œuvres les plus considérables de la philosophie contemporaine, et, au point de vue chrétien, une réfutation des plus solides des théories désignées de nos jours sous l'épithète commune de *rationalistes*. Dans une belle étude sur MM. de Maistre et de Bonald, et à propos de la nécessité d'arriver enfin à un accord entre la religion et la philosophie, M. de Rémusat écrivait, il y a quelques années : « Il faudrait un Gioberti dont le jugement dominât l'enthousiasme et qui sût donner en même temps l'éclat et la solidité aux conseils de la raison et de la foi. » S'il a lu la *Protologia*, M. de Rémusat doit être satisfait aujourd'hui. Moins enthousiaste et plus maître de sa pensée qu'il ne l'était dans sa jeunesse, lors de la publication de la *Teorica del sovrannaturale* et de l'*Introduzione allo studio della filosofia*, Gioberti, dans son grand traité, donne à ses conceptions une clarté plus grande en les développant davantage, et l'extrême modération de son langage offre un heureux con-

traste avec ce qu'il y a d'inflexible dans son raisonnement.

La *Filosofia della rivelazione*, qui, sous sa forme actuelle, se compose de notes étendues, mais mal reliées entre elles, est comme l'embryon d'un cours complet de religion, qui eût lui-même servi d'introduction au livre intitulé *la Riforma cattolica*. Nous n'avons malheureusement que des fragments isolés de ce dernier traité qui, grâce à son utilité pratique, eût été le plus important des trois. Cette longue série de pensées numérotées constitue pourtant une œuvre profondément intéressante, et sa publication n'a pas été sans influence sur la marche prudente et ferme que suit aujourd'hui le gouvernement italien, en ce qui touche aux affaires religieuses.

En outre de ces écrits, purement ascétiques ou philosophiques, M. Massari a récemment livré à l'impression trois volumes de lettres accueillis avec la plus grande faveur, et qui, avec le commmentaire perpétuel dont l'habile éditeur les a enrichis, composent une véritable histoire de l'Italie intellectuelle sous les règnes de Charles-Félix et de Charles-Albert. Grâce à cet *Epistolario* si consciencieusement « illustré », nous connaissons Gioberti *intùs et in cute*, et je ne puis que renvoyer à ces pages instructives ceux de mes lecteurs qui, jaloux d'étudier à fond une des plus nobles physionomies contemporaines, ne sauraient se contenter des indications sommaires que j'ai pu leur offrir ici.

CHAPITRE SEPTIÈME.

Du roman. — Carcano : *Angiola Maria* ; — *Racconti*. — Bersezio : *Il Novelliere contemporaneo* ; — *Palmina* ; — *L'Odio*. — Gherardi del Testa : *Ricca e Povera*. — MM. Rusconi et Tigri.

Le roman italien qui, sous la Restauration et grâce à Manzoni et à Grossi, semblait devoir être une des branches les plus florissantes de la littérature nationale, et qui, après 1830, était devenu une arme politique des plus efficaces, entra dans une nouvelle phase au lendemain des grandes luttes de 1848 et 1849. Durant cette courte période d'accablement moral, qui s'acheva par le brillant réveil de la guerre de Crimée et l'immortelle campagne diplomatique du comte de Cavour, la vogue appartint aux faiseurs de récits intimes, et M. Carcano se présente à nous le premier avec son mélancolique roman d'*Angiola Maria*. Cette œuvre défectueuse qni a pourtant obtenu un immense succès mérité à quelques égards, est l'histoire d'une situation fausse. Fille d'honnêtes paysans des environs de Côme, Angiola a passé son enfance dans le château où son père remplissait les fonctions de régisseur, chez une vieille dame qui, l'ayant prise en affection, lui a fait donner une éducation soignée et mourut en la laissant dans l'indigence. Dans cette même villa qu'habitait naguère la bienveillante comtesse, vient bientôt s'établir un noble Anglais, accompagné de ses deux charmantes filles et de son fils Arnold. Ce dernier ne tarde pas à se lier avec l'abbé Don Carlo, frère d'Angiola, et celle-ci, de son côté, entre en relation avec Elisa et Victorine Leslie, qui, au déclin de l'automne, ne pouvant se résoudre à quitter leur gracieuse amie, l'em-

mènent à Milan : détermination d'autant plus grave que, sans se l'avouer, Angiola et Arnold sont déjà violemment épris l'un de l'autre. Le jeune homme se déclare enfin; il embrasse la religion catholique pour n'avoir plus rien qui le sépare de celle qu'il aime, mais il n'ose encore parler de mariage de peur d'exciter l'indignation de son père dont il a déjà encouru la disgrâce pour avoir refusé d'épouser une riche héritière qui eût payé les dettes de la famille Leslie. Réduite au désespoir, Angiola invoque la protection de Don Carlo qui la confie à une personne âgée, ancienne amie de leur famille. A partir de ce moment, le malheur semble s'acharner sur la sœur et le frère : Don Carlo, emprisonné comme suspect de libéralisme, meurt dans les fers au bout de six semaines, tandis qu'Angiola qui, pour n'être pas à charge à la personne qui lui a donné asile, cherche à se placer comme femme de chambre, se voit, à cause de sa beauté, en butte à de lâches outrages et retourne à son village afin de s'y soustraire. Cependant Arnold l'aime toujours et vient demander sa main en bravant la malédiction paternelle. La jeune fille ne veut pas profiter d'un moment d'exaltation, elle exige que Leslie retourne en Angleterre, qu'il se réconcilie avec son père et réfléchisse, une année durant, avant de prendre une détermination aussi décisive. L'année s'écoule, l'Anglais ne revient pas, et Angiola s'éteint dans une lente consomption.

Cette histoire est d'une extrême simplicité, mais comme le dit très-bien l'auteur : « La vie de la plus humble créature, l'histoire de l'âme la plus modeste, offrent des leçons sublimes aussi bien que les grandes histoires qui nous donnent à méditer sur la destinée d'un conquérant vaincu, sur les divers âges de l'humanité, sur les faits terribles et sanglants dont les annales du monde sont remplies. » — Rien de plus vrai, mais lorsqu'on s'en tient à un récit tellement « simple, » encore faudrait-il prendre quelque souci de la vraisemblance et ne pas mettre son lecteur en présence de perpétuelles impossibilités. A chaque instant, l'auteur enfonce des portes ouvertes, imagine des situations violentes que le bon sens le plus vulgaire eût préve-

nues ou dénouées sans effort, et dès le début nous sommes tentés de l'arrêter au nom de la logique. Nous ne pouvons admettre, en effet, que Carlo, qui nous est donné pourtant comme un prêtre des plus zélés, ait pu autoriser sa sœur à passer l'hiver en compagnie de quatre protestants, dont trois jeunes gens entièrement livrés à eux-mêmes. Il est encore moins tolérable que cet homme si sage aille de but en blanc, et dès son arrivée à Milan, apostropher lord Leslie, fort innocent des désordres de son fils, et ne prenne pas auparavant la peine de s'informer si Angiola est encore pure et si Arnold est, oui ou non, un drôle de la pire espèce. Nous ignorons également pourquoi Don Carlo qui, jusque-là, avait vécu complétement étranger à la politique, est tout à coup emprisonné sans que M. Carcano nous dise positivement si c'est par les ordres de la police ou ceux de l'archevêché. Nous réclamerons contre la mort subite du pauvre vicaire, lequel ne semble quitter la scène que pour laisser Angiola dans l'embarras, et nous demanderons aussi pourquoi cette aimable fille, qui possède dans son village une maison et un petit domaine, reste à Milan pour y subir des outrages ; pourquoi Arnold, fils d'un Anglican fanatique, a passé une partie de son enfance chez un oncle d'Irlande, catholique enragé; pourquoi.... Mais en voilà bien assez, car cette histoire, évidemment, n'est qu'une série d'épisodes rattachés par un fil qui se rompt à chaque instant. Mais si l'ouvrage pris en bloc est presque au-dessous de la critique, « les morceaux en sont bons, » et l'on dirait que M. Carcano a découvert, n'importe où, des fragments comparables à ceux de Jocelyn, qu'il a cousus entre eux tant bien que mal pour la commodité du lecteur. On trouve dans ce livre une succession de jolies scènes merveilleusement décrites, une remarquable facilité d'exposition, un style pur et aisé. Admirateur enthousiaste de son pays, l'auteur encadre au milieu de ses riantes et pittoresques peintures de véritables odes en prose, des invocations pareilles à celles-ci :

« O patrie ! voici le soleil qui, achevant la moitié de son cours, répand l'allégresse dans les cieux, donne à nos champs la fertilité, communique à l'existence une tranquil-

lité délicieuse, fait pénétrer l'amour dans toutes les âmes ! Salut, plaines sans bornes qui vous étendez aux regards comme un océan d'épis ; salut, lacs majestueux qui réfléchissez l'éternel azur, nobles fleuves, ondes bienfaisantes ; salut, campagnes qu'ombrage le mûrier, collines toujours vertes, monts fécondés par d'infatigables bras et qui vous parez d'une blanche ceinture de chaumières et de villas ! Salut, contrée sans pareille où le sourire du ciel et celui de la terre, la vaillance de l'homme, les charmes de la femme, remplissent le cœur d'un sentiment d'orgueil et d'attendrissement.... Salut, à toi, contrée des ancêtres, de notre antique religion.... à toi, qui nous rappelles tant de saintes mémoires et de souvenirs bénis !... »

Mais non content de « chanter » en prose, M. Carcano sème encore çà et là, dans la ravissante idylle qui sert d'introduction au récit, de sympathiques romances telles que le *Ricordo* et le *Desio*. Cette dernière toutefois est d'un ton un peu trop vif pour qu'une jeune personne bien élevée n'en fût pas effarouchée, et si c'est là réellement, comme le dit l'auteur, « la chanson de Victorine »... tant pis pour Victorine ! C'est dans leurs excursions nocturnes sur le lac de Côme qu'Elisa et sa sœur font retentir les airs de leurs agréables *canzonette*, et rien n'est poétique et charmant comme le paysage printannier dans lequel M. Carcano dispose ces deux personnages épisodiques qu'il nous présente en de vives et nettes esquisses préférables, selon moi, aux portraits plus étudiés mais moins réussis d'Arnold et d'Angiola. A mesure qu'on approche du dénouement, la nature s'assombrit avec le sujet, l'idylle devient élégie, et le chapitre XI de la seconde partie renferme un paysage d'hiver qui eût fait honneur aux vieux maîtres de l'école hollandaise. *Angiola Maria* est en résumé un de ces livres qu'il faut lire en artiste sans trop s'inquiéter du drame et en s'arrêtant fréquemment pour s'extasier devant les beaux coups de pinceau.... Mais hélas ! ce conseil arrive trop tard, et puisque le tribunal suprême, celui de l'opinion, s'est prononcé dans un sens plus complétement favorable, peut-être vaut-il mieux s'incliner devant cet arrêt en murmurant à demi-voix ces touchantes paroles

de Pascal : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas. »

Avant et après la publication de ce remarquable ouvrage, M. Carcano a composé un grand nombre de *Nouvelles* bien accueillies pour la plupart et qui, en général, sont d'autant meilleures qu'elles sont plus courtes. Personne plus que moi n'est disposé à rendre justice à cet homme de talent; j'irai jusqu'à dire que c'est un grand peintre, mais un peintre de la famille de Meissonnier qui reste au-dessous de lui-même lorsque la toile qu'il emploie excède un décimètre carré. J'accorderai donc en passant, une mention honorable à *Damiano*, à *Vittoria e Regina*, à *Tecla*, mais j'indiquerai à ceux qui sont trop occupés pour qu'il leur soit permis de tout lire, et je leur recommanderai particulièrement *Rachele* et *La Vecchia della Mezzegra*. Ces récits sont deux tableaux navrants tracés avec une rare vigueur et où l'auteur nous apparaît vraiment comme le chef d'une école intermédiaire qui, sans se confondre avec elles, se rapproche de celles qu'ont si heureusement inaugurées MM. Jules Sandeau et Henri Conscience.

Beaucoup plus jeune que M. Carcano, M. Bersezio n'est pas sans avoir quelque affinité morale avec le célèbre romancier milanais; mais, il y a pourtant entre ces deux écrivains une différence bien tranchée. Né près des lacs charmants de la Lombardie, au pied de ces collines bénies de Dieu, où l'influence du ciel et celle de la terre semblent se réunir pour attendrir les cœurs, l'auteur d'*Angiola Maria* n'a eu qu'à épancher les trésors de son âme pour en tirer les doux et mélancoliques récits auxquels il doit sa réputation. Bersezio, au contraire, a toujours gardé un peu de cette énergie, j'allais dire de cette âpreté qui est un des signes distinctifs de la noble race piémontaise à laquelle il appartient, et jusque dans ses premiers écrits qu'il composait à vingt-quatre ans, à un âge où d'ordinaire la personnalité de l'écrivain n'est pas encore nettement accusée, on saisissait déjà la nuance originale qui allait se prononcer de plus en plus.

C'est en 1855 que M. Bersezio a débuté par la publication du *Novelliere contemporaneo* dont les trois séries sont con-

sacrées : la première à *l'amour*, la seconde à la *famille*, la troisième à la *patrie*. Je n'ai pas besoin de dire ici que la série intermédiaire est plus faible que les deux autres. Un jeune homme ne saurait moraliser sans revêtir un costume d'emprunt, et il n'est guère possible de parler doctement de ce qu'on a appris de seconde main. L'adolescence est l'âge des illusions et des passions ardentes, et l'auteur avant d'endosser sa robe de patriarche, a dépeint les amours de Romualdo et de Marcella avec une fougue et une verve dont il reste quelque chose dans la médiocre traduction française qui a paru en 1859. Le premier volume du *Novelliere* contient aussi un certain nombre de *nouvelles* tristes qui ne dépareraient pas le recueil de M. Carcano, et dans la *Famiglia*, qui me plaît moins, j'ai dit pourquoi, il s'en trouve aussi plusieurs qui ne sont pas sans mérite ; mais le troisième volume *Amor di patria*, est sans contredit préférable aux deux autres, et les scènes patriotiques dont il nous offre le récit sont en général tracées avec beaucoup d'exactitude et de vigueur. Il me semble pourtant que Bersezio dépasse parfois la mesure et qu'il manque son but à force de vouloir arriver à « l'effet. » C'est ainsi qu'en le lisant on prend une idée par trop fâcheuse de l'aristocratie piémontaise qui a toujours montré assez d'intelligence pour ne pas justifier entièrement les reproches que lui adresse l'auteur, et si les actes d'insolence outrecuidante dont il accuse des individus isolés s'étaient multipliés tant soit peu, la répression, même avant 1848, eût été aussi prompte qu'efficace.

A la suite de cette estimable *Trilogie*, on vit paraître deux jolis petits romans *Gina e Cecilia* et *Palmina*, qui, pour le style, sont inférieurs sans doute au chef-d'œuvre de M. Carcano, mais où les types sont plus fortement conçus et laissent dans l'esprit du lecteur une impression infiniment plus durable : tels sont, — avec les deux héroïnes, — Cioni, Alfredo et Orsacchio dans le premier *racconto* ; et dans le second, Palmina elle-même et l'homme d'argent, l'horrible Bancone, ce monstre d'avidité et de luxure.

Palmina parut en 1856, et dans les quatre années qui s'écoulèrent encore avant la fin de la période qu'embrasse

cette histoire, M. Bersezio composa quatre nouveaux romans : *L'Odio, — La Mano di neve, — Il Segreto d'Adolfo.* De tous les ouvrages que l'on doit à sa plume facile, l'*Odio* est sans contredit celui qui révèle le plus de puissance et de talent réel. Dans cette sombre étude psychologique sur *la haine*, on retrouve comme un énergique reflet du génie de Balzac, et cette comtesse Abbruzzoni qui, trompée à seize ans par un homme indigne de son amour, prépare durant de longues années une vengeance à la hauteur du forfait ; cette sirène séduisante et fatale rappelle par l'intensité du sentiment unique et redoutable qui la domine, ces créatures implacables dont l'auteur de la *Comédie humaine* nous a tracé les caractères avec une violence quelque peu exagérée. C'est aussi par l'excès que les peintures morales de Bersezio me semblent donner prise à la critique. Si belle qu'elle soit, la comtesse Abbruzzoni a dû faire moins de victimes qu'on ne nous l'assure, et la constatation trop fréquente des effets de son *mauvais œil* amène des répétitions inutiles qui arrêtent la marche du récit. Mais, dans un homme de trente ans, l'exubérance est un signe de force et l'auteur fera justice, quand il voudra, des tirades surabondantes qu'un lecteur difficile aurait à signaler çà et là. Ce qui me frappe dans ce roman, c'est cette qualité que certaines personnes étaient tentées de refuser à Bersezio, cette originalité de *touche* qui fait de tel chapitre de l'*Odio* un merveilleux tableau de genre. Qu'on lise, par exemple, l'admirable description de l'*Alsace* génoise, de ce quartier du *Molo* où les représentants de toutes les races italiennes viennent se coudoyer. Ces types liguriens, lombards, sardes, napolitains, sont découpés à l'emporte-pièce, et du contact de tous ces éléments divers naît un pêle-mêle magique dont la mise en scène savamment disposée atteste, en dépit d'un désordre apparent, une véritable entente des grandes compositions dramatiques.

Après avoir épuisé dans la composition de l'*Odio* tout ce qu'il avait broyé de noir sur sa palette, Bersezio s'est délassé en écrivant *la Mano di neve*, roman à demi-fantastique, à demi-réel, qui repose sur une donnée des plus ingénieuses, et où règne d'un bout à l'autre un sentiment

très-vif de la beauté plastique. Mais ce qui me plaît le plus dans cet agréable ouvrage, c'est l'empreinte nationale et piémontaise que j'y découvre dans les meilleurs chapitres. Le dialogue en omnibus entre la femme *aux mains de neige* et le jeune Dalbene est plein, sans doute, d'esprit et de délicatesse, et l'on peut accorder le même éloge à la description du bal masqué auquel se livrent des insectes groupés dans un rayon de soleil, ainsi qu'à plusieurs tableaux du même genre : il y a toutefois dans cette suite d'hallucinations quelque chose qui fatigue à la longue, et le lecteur éprouve une vraie sensation de plaisir lorsqu'il se voit enfin transporté sur le terrain solide des places de Turin. Une fois réinstallés dans cette bonne ville, nous retrouvons des femmes coquettes, des poètes sans âme, des critiques haineux et des escrocs : tout cela n'est guère neuf et ne mérite pas de nous arrêter; mais ce qui est tout à fait digne d'attention, c'est un long chapitre qui semble déceler la plume d'un vrai moraliste, et qu'on pourrait intituler *Les Grandes Misères de la vie dramatique.* En lisant ces pages remplies à la fois d'émotion et d'attrait, il est un reproche sérieux qu'on ne peut s'empêcher d'adresser à l'auteur. Pourquoi fait-il de si fréquentes infidélités à ce genre tempéré qui est le sien par excellence? Pourquoi, pouvant intéresser son public par des moyens plus simples, se met-il en quête de péripéties atroces comme dans le *Segreto d'Adolfo?* Ce petit roman est fortement conçu, et je l'ai lu pour ma part d'un bout à l'autre, avec une sorte de fièvre. Mais cette lecture m'a rendu malade, et les médecins piémontais n'auront garde de la permettre à ceux de leurs patients dont le système nerveux n'est pas à toute épreuve. Je connais des admirateurs passionnés de *Paul et Virginie* qui n'en ont jamais pu relire que la première moitié; et pourtant quelle différence entre la mort triste mais sublime de Virginie et celle d'Adolfo, tué entre deux portes par un monstre qu'on a vu torturer durant trois cents pages la plus vertueuse et la plus infortunée des femmes! Bersezio a donc eu tort de poursuivre un succès d'épouvante qui ne lui a du reste pas manqué, mais on l'a vu plus tard rentrer dans sa voie, et il faut souhaiter

qu'il écrive exclusivement désormais pour les juges délicats qui ont accueilli ses travaux avec une si sympathique attention.

Moins porté à la mélancolie que M. Carcano, étranger à ces passions ardentes que Bersezio s'est attaché à peindre, l'aimable comique Gherardi del Testa appartient pourtant à la même famille d'écrivains observateurs, et son joli roman *Ricca e Povera* nous retrace avec beaucoup de simplicité et de naturel le tableau des mœurs de la Toscane à la fin du régime qui vient de s'écouler. Il s'agit dans cette histoire, — où le fonds a moins d'importance que la broderie, — d'un jeune échappé de l'université de Pise, lequel, tiraillé comme Hercule adolescent entre le vice et la vertu, abandonne en quittant Sofia, la voie du bonheur austère et des honnêtes joies conquises par un travail de chaque jour, pour s'élancer dans une voie plus séduisante et plus dangereuse sur les pas de la coquette Mariannina dont il convoite les millions. Cœur faible et tête légère, Gustave n'a pu résister aux insinuations de l'entremetteur Placido, intrigant spirituel, type composite qui reproduit à la fois trois types fort connus : Sancho, Sganarelle et Scapin, personnage amusant qui s'acquittera avec succès de la *parte buffa* dans ce drame *semi-serio* où Tartufe se nomme Don Giovanni, et où Don Juan apparaît tour à tour sous les masques de l'escroc Tubinski et du Jockey Scotckam. Habilement guidé par Placido, Gustave arrivera à ses fins, mais pour jouer le rôle désolant du mari jaloux et désarmé, comme l'est toujours un mari « entretenu, » et il verra Sofia, son premier amour, unie à un homme digne d'une pareille femme et qui fera d'elle une grande artiste qu'attendent la fortune et la gloire. Tout finit pourtant par s'arranger. Mariannina à demi ruinée fera de sérieuses réflexions ; pure encore, en dépit des apparences, elle renoncera à ses compromettantes relations pour revenir à Gustave qu'une dure expérience a complétement transformé, et après nous avoir débarrassé de Tubinski arrêté pour vol, et de Don Giovanni sur qui la main de Dieu s'est enfin appesantie, l'auteur groupe ses autres personnages dans un tableau final qui nous rappelle le joli épilogue de *Gil-Blas* : l'installation au château de Lirias.

Il y a, en effet, une réelle parenté d'esprit entre Lesage et M. Gherardi del Testa, et lorsqu'en feuilletant *Ricca e Povera* on a la bonne fortune de tomber sur certains épisodes tels que la promenade nocturne de Placido, — la course à Pistoia, — la foire de Poggibonsi, il semble qu'on lise les fragments d'un grand écrivain qui aurait exploité l'Italie aussi heureusement que l'auteur de *Gil-Blas* et du *Diable Boiteux* a exploité l'Espagne.

Si nous passons maintenant du roman de mœurs au roman historique, nous ne trouverons que deux ouvrages qu'on puisse placer sous cette dernière rubrique : *L'Incoronazione di Carlo V a Bologna* de M. Rusconi, et le *Montanino* de M. Giuseppe Tigri.

Guicciardini consacre trois lignes environ au récit du sacre de Charles-Quint, et c'est de ces trois lignes que M. Rusconi a tiré les cinq cents pages de son roman, en faussant, il est vrai, légèrement l'histoire, et en confondant à dessein les deux entrevues que le pape et l'empereur eurent à Bologne à un an d'intervalle. Grâce à cet innocent artifice, il a pu faire défiler successivement sous nos yeux la plupart des personnages marquants du XVIe siècle italien, depuis le pape Clément VII et son fils Alexandre de Médicis jusqu'à l'illustre Vittoria Colonna et la belle Julie de Gonzague, cette enchanteresse qui enflammait tous les cœurs de Gibraltar à Constantinople, et que le sultan Soliman avait résolu d'enlever. L'auteur mêle à ses exhibitions historiques le récit d'une conspiration apocryphe, qui aurait eu pour but le rétablissement du dernier des Bentivoglio, véritable héros d'un livre dans lequel le pape et l'empereur n'apparaissent guère que pour être mis sur la sellette. Ici je m'arrête pour lui faire une chicane et lui demander pourquoi lorsqu'il s'agit de Bologne, c'est-à-dire d'une république municipale, il nous parle du trône et de la cour des Bentivoglio, qui ne possédèrent jamais dans leur patrie que cette influence réelle mais occulte, dont usèrent et abusèrent Pandolfo Petrucci à Sienne et les premiers Médicis à Florence, sans pour cela cesser d'être, en apparence, de simples citoyens. C'est une de ces petites dissonances qui, dans cet ouvrage remarquable du reste, choquent trop sou-

vent le lecteur. M. Rusconi appartiendrait à l'école de Guerrazzi, si l'on pouvait dire que Guerrazzi ait eu une école; c'est assez dire que son livre contient des pages furibondes et des allusions aussi transparentes que celles qui firent chez nous la fortune de certains théâtres, il y a quelque vingt ans. L'Italie est affranchie maintenant, et le temps est venu où la littérature déclamatoire n'ayant plus de but avouable, resterait sans excuse. M. Rusconi a du talent, et sa réputation grandira, j'en suis sûr, dès qu'il aura quitté l'ornière dans laquelle il se traîne à la suite du tribun de Livourne.

Nous n'aurons point à adresser de semblables observations à M. Tigri qui, dans le cadre modeste choisi par lui, a su enfermer un récit des plus intéressants où l'homme du peuple et le lettré trouveront également à se satisfaire. On a vu déjà à quel point de dégradation était tombé au commencement du premier empire l'idiome de Dante et de Pétrarque. La réaction littéraire opérée par Giordani, Foscolo, Monti et leurs successeurs, avait jusqu'à un certain point porté remède à ce fâcheux état de choses; les événements récents ont fort avancé l'œuvre réparatrice en faisant tomber les douanes intellectuelles qui élevaient un mur infranchissable entre les diverses régions de l'Italie. Quoique les annexions soient d'hier, les progrès sont pourtant sensibles, car la Toscane, en échange des officiers et des caporaux instructeurs que lui envoie le Nord, lui expédie d'innombrables essaims de philologues et d'instituteurs primaires qui répandent partout le goût des choses de l'esprit. De tous les Toscans qui se sont occupés de la régénération de leurs *frères barbares*, M. Tigri est sans contredit celui dont les efforts ont été le plus heureux et le plus méritoires. On connaît dans toute l'Europe son admirable recueil de *Canti popolari;* le *Montanino,* pour être en prose et lui appartenir en propre, n'a pas été moins bien accueilli par le public de tout âge. M. Tigri a transporté dans ce nouveau livre ces expressions de choix, ces termes purement italiens qu'il a empruntés aux montagnards de l'Apennin toscan, et qui, incrustés dans un récit à la fois très-attachant et très-simple, deviendront peu à peu familiers aux rudes lecteurs

de Suze, de Biella et de Bergame. Nous nous reprocherions de déflorer l'agréable narration de l'excellent professeur en contant ici, même en abrégé, les émouvantes aventures de son héros *reduce* de Varese et de San-Fermo ; c'est dans l'original qu'il faut lire cette histoire qui touche parce qu'elle est vraie : les insignifiantes altérations que lui a fait subir l'auteur ne valant pas la peine qu'on en parle. La première édition du *Montanino* n'avait qu'un seul défaut qui heureusement a disparu dans la dernière. N'était-il pas à craindre que des estomacs piémontais, lombards ou romagnols ne fussent hors d'état de digérer les trop solides aliments que l'habile conteur leur offrait sans préparations? Il y a, selon nous, dans chacune des pages du Montanino, une demi-douzaine de mots pour le moins que les 99 centièmes des Celtes de la Cisalpine seraient impuissants à interpréter. M. Tigri l'a compris et il a récemment enrichi son charmant volume d'un de ces précieux commentaires auxquels nous avaient habitués ses publications précédentes.

CHAPITRE HUITIÈME.

De l'histoire. — Vannucci : *Storia dell' Italia antica.* — Farini : *Lo Stato romano* ; — *Storia d'Italia dal* 1814 *al* 1823. — La Farina : *Storia d'Italia dal* 1814 *al* 1849. — Ranalli : *Storie Italiane.* — Gualterio : *Degli ultimi rivolgimenti italiani.*

Durant la période agitée qui s'ouvre par la révolution de 1848, les esprits de l'autre côté des Alpes, plus encore que chez nous, ont été nécessairement détournés des études austères, et le nombre est petit des hommes généreux qui, sans perdre de vue les aspirations nationales, ont servi leur pays, sans sortir des voies scientifiques, en cherchant à ranimer les cendres de son glorieux passé. C'est ainsi que M. Vannucci, auteur de publications justement populaires[1], a consacré de longues années à l'étude des Antiquités italiennes, et a condensé le résultat de ses recherches, dans les quatre volumes de sa *Storia dell' Italia antica*. Nul n'était mieux préparé que lui à l'accomplissement d'une pareille tâche. Né en Toscane, il avait dès sa jeunesse interrogé les ruines de ces cités étrusques dont les gigantesques débris semblent défier le temps ; intime ami d'Ariodante Fabretti, l'auteur du *Glossarium italicum*, il a pénétré comme ce fameux linguiste, jusqu'au fond de la question philologique, et il résume avec une rare intelligence, secondée par une patience héroïque, les travaux de tous ses devanciers sur l'origine des peuples italiens, non sans mettre de la variété

[1] *I martiri della libertà italiana. — I primi tempi della libertà fiorentina etc.*

et de l'agrément, dans un récit qui prêtait plutôt à d'arides dissertations. C'est qu'en décrivant une construction cyclopéenne, M. Vannucci ne se borne pas à nous en donner la mesure géométrique; il nous peint le paysage tout entier, laissant parfois la parole aux poëtes, et produisant cent conjectures ingénieuses à propos des vers de Virgile ou de Lucain, si bien qu'on arrive sans efforts aux temps vraiment historiques, en s'étonnant d'avoir trouvé sur la route tant de fleurs et si peu d'épines. Ce livre, nous l'avons déjà dit, est pourtant et dans toute la force du terme, un livre de critique. Entré le dernier dans la carrière, l'auteur a lu tout ce qui se rapporte à son travail, depuis les lois des douze tables jusqu'aux récentes études de M. Ampère, et tout en estimant à leur valeur les écrits de Vico, de Beaufort et de Niebhur, il se montre particulièrement jaloux d'éviter la qualification de visionnaire qui, sans trop d'injustice, a été appliquée à ce dernier, et il se range à ces opinions modérées que l'érudit Hollandais Tresling formulait en ces termes : « Patet historiam romanam primis temporibus valde incertam esse; quare prudenter in ea tractanda versari debemus, *Tam remoti a credulitate eorum, qui omnia sine discrimine vera habent, quam ab illorum temeritate, qui omnia conturbant, et ingenio suo majorem, quam veterum testimonio fidem tribuunt.* » Ainsi que les historiens latins l'avouent eux-mêmes, l'histoire des cinq premiers siècles de Rome s'appuie sur des fondements peu solides, et M. Vannucci s'avance avec précaution sur ce terrain difficile en éclairant soigneusement sa route avant de s'y engager. Là où la certitude fait défaut, il sait la remplacer par des hypothèses tellement plausibles qu'elles prennent souvent le caractère de l'évidence, et l'on peut voir combien l'éminent écrivain est fécond en ressources en lisant ce beau livre IV, qui renferme de si lumineuses dissertations sur les points controversés des campagnes d'Annibal. A mesure qu'on approche du dénouement fatal, les faits sont mieux connus, mais les problèmes historiques abondent toujours sous une forme différente, et l'auteur, qui n'est la dupe d'aucun préjugé, a traité à fond une question fort agitée de nos jours, et qu'il tranche définitivement

dans le chapitre intitulé : *Come Pompeo non fu martire della libertà*. Rome républicaine en était arrivée, en effet, à ce degré de corruption et d'avilissement, qui appelle des remèdes extrêmes, et M. Vannucci, — dont le récit s'arrête à la mort de Commode au moment, où des tyrans africains ou syriens vont s'asseoir sur le trône de Marc-Aurèle, — M. Vannucci trace dans son dernier volume un tableau grandiose de cette société agonisante, dont la vie s'écoulait lentement par ces deux larges plaies qu'on appelle l'esclavage et les *latifundia*. A côté de la décadence des mœurs, il nous montre la décadence intellectuelle, se précipitant dès le règne d'Auguste, et il étudie comme doit le faire un profond humaniste, les vicissitudes de cette littérature de reflet, qui brilla pendant un demi-siècle d'un incomparable éclat, mais qui, débutant par les œuvres de génie de Lucrèce et de Cicéron au temps de la liberté, s'abaissa bientôt jusqu'aux pâles écrits de Silius Italicus et de Justin.

C'est donc un livre excellent que celui de M. Vannucci, un des ouvrages les plus courts et les plus complets qu'on ait écrit de nos jours sur l'histoire romaine ; mais quelque sérieuse estime que puissent inspirer les consciencieux explorateurs des âges disparus, on éprouve une sympathie plus vive encore pour ces hommes au cœur chaud et à la tête froide qui, en écrivant l'histoire d'hier et d'aujourd'hui, parviennent, à force d'intelligence et de grandeur d'âme, à comprimer les frémissements causés par l'ardeur de la lutte, et savent être à la fois des juges indulgents pour leurs adversaires et des censeurs clairvoyants pour leurs amis politiques. C'est un tour de force de cette espèce qu'a accompli M. Farini en composant, au lendemain du bombardement de Rome par les français, sa belle histoire des États romains ; et ce livre recevait dès son apparition un solennel hommage de la bouche de lord Palmerston, tandis qu'il obtenait l'honneur d'une traduction anglaise écrite par M. Gladstone. Sous-secrétaire d'État à Rome avant la révolution du 15 novembre 1848, M. Farini n'eût pu dire de Pie IX et de Charles-Albert ce que Tacite dit de Galba, d'Othon et de Vitellius, mais il a parlé du pape et du roi de Sardaigne en termes tels que la postérité ne s'exprimera

sans doute pas autrement sur le compte de ces deux princes infortunés, et cette impartialité à dû paraître facile à celui qui venait de raconter ces jours de deuil qui, pour les États romains, commencent avec la Restauration de 1814, et ne s'achèvent qu'avec le règne de Grégoire XVI. On a beaucoup parlé des fautes commises par les Bourbons à leur retour en France, mais les imprudentes aspirations du comte d'Artóis et de son entourage, se traduisaient rarement en faits, tandis que dans certaines parties de l'Italie, en Piémont notamment, et à Rome, la glorification du passé fut poussée jusqu'aux dernières limites de l'extravagance. De 1815 à 1830, les populations romaines intimidées par la sanglante répression des tentatives libérales de Naples et de Turin, restèrent dans un engourdissement apparent à peine interrompu par des démonstrations insignifiantes, qui donnèrent lieu à de cruelles représailles ; mais à partir de 1831, les Romagnes furent dans un état d'insurrection à peu près permanent, qui rendit permanente aussi l'occupation autrichienne, et ce fut ainsi qu'on arriva à l'année 1846 et à l'avènement de Pie IX. Ce vertueux pontife apportait au pouvoir la résolution la plus sincère, sinon la plus ferme, de remédier aux abus qui frappaient tous les yeux ; mais il avait un défaut de caractère, qui amena tous ses malheurs et précipita la chute du pouvoir temporel. Faible comme le sont trop souvent les hommes bienveillants, il s'attachait opiniâtrement à toute résolution une fois adoptée, afin de ne plus retomber dans les angoisses de l'incertitude, et incapable de dominer par lui-même une situation difficile, il était destiné à devenir l'instrument aveugle de quiconque parviendrait à capter sa confiance. Au commencement du règne, les influences salutaires parurent l'emporter, et M. Farini mentionne avec éloges des mesures excellentes qui furent adoptées successivement, mais toujours trop tard, en sorte qu'elles paraissaient arrachées plutôt qu'offertes. Après la révolution de février, l'heure des grandes concessions semblait venue et Pie IX ne sut donner à son peuple qu'une charte inexécutable plus encore qu'insuffisante, et dont le vice fondamental éclata aux regards des gens intelligents dès les premières tentatives

d'application. Le pape persistait pourtant dans la bonne voie, et ce ne fut qu'au moment de déclarer la guerre à l'Autriche, qu'il prononça son *Non possumus* dans l'encyclique du 29 avril. Il y avait là une difficulté qu'on ne pouvait aborder de front, mais qu'on eût pu tourner facilement. Le remède était dans la fédération à laquelle le pape était prêt à accéder, mais dont Charles-Albert ne voulait qu'après la guerre, afin d'opposer des faits accomplis à ceux qui eussent voulu limiter ses désirs d'agrandissement. M. Farini, quoique fort dévoué à la maison de Savoie, marque fort bien la part de chacun dans les fautes commises; en lisant les deux premiers volumes de son livre, on arrive parfaitement préparé à la catastrophe finale, et l'on considère l'insurrection de novembre comme le résultat nécessaire d'une crise qui n'avait plus d'autre issue qu'une explosion violente. Après avoir raconté ce douloureux épisode d'un drame lamentable, M. Farini éprouve le besoin de s'armer contre lui-même et s'adressant à ses lecteurs, il formule cette belle profession de foi à laquelle il est resté constamment fidèle, dans la seconde moitié de son histoire :

« J'honore, dit-il, toutes les convictions sincères.... J'honore et je respecte un adversaire politique qui, franchement et loyalement, arbore son drapeau en face du mien. Je méprise et je hais tous les genres d'hypocrisie. Êtes-vous républicains? êtes-vous Mazziniens? Je lutterai contre vous avec énergie et avec franchise, parce que je crois vos doctrines incompatibles avec la tranquillité publique, et avec la liberté civile, et parce que je les considère comme le plus fâcheux obstacle à la conquête future de notre indépendance nationale. Je vous combattrai donc, mais si vous luttez à visage découvert et en gens d'honneur, vous aurez mon estime et mon respect. Vous vous êtes assis à gauche du même droit que je me suis assis à droite; vous voulez l'unité de la Péninsule, tandis que je me fusse contenté de la fédération, mais vous vous êtes dévoués à votre parti comme j'ai tout sacrifié au mien. Les républicains, les Mazziniens ont voulu la république et la révolution, mais ils les avaient toujours voulues; ils ont été, ils sont encore

une plaie pour l'Italie, une des plus déplorables après celle de l'invasion étrangère; mais il est un fléau qui est de tous le plus grand et le plus hideux, le jésuitisme politique de ces êtres sans cœur qui servent indifféremment tous les gouvernements; de ces libéraux qui voient de sang-froid les droits de la majorité succomber sous les attaques d'une minorité infime.... Je démasquerai ces hommes : « Je sais qui vous êtes, leur dirai-je, vous êtes des ministres de dépravation, vous avilissez les consciences, vous découragez les honnêtes gens, vous outragez la vertu, vous abritez votre lâcheté, votre ambition, votre cupidité sous le voile d'un patriotisme mensonger.... Vous préparez de loin ce résultat auquel des révolutions sans trève ont amené la France, l'anéantissement de la conscience publique, l'abdication morale qui, à cette noble France, a été mille fois plus funeste que l'assassinat légal de tant de glorieuses victimes tombées sous la hache du bourreau. Vous prétendez servir le pays, la nation, la patrie, plutôt qu'un prince, une dynastie, une république?... Hypocrisie pure qui n'en imposera qu'aux niais!... L'homme de cœur accompagne dans sa chute le gouvernement qu'il a servi... Il revient au pouvoir avec les représentants de son parti, il abdique avec eux. Celui qui aime à être toujours debout, celui-là qu'il ait conscience ou non de son avilissement, finira toujours par être enseveli tout vivant dans la fange... »

Après avoir soulagé son cœur par cette chaleureuse et sincère déclaration, M. Farini reprend le masque impassible de l'historien et aborde la seconde partie de son récit. Il nous décrit avec une vérité saisissante la situation de Rome au lendemain de la fuite du pontife, et fait ressortir par des détails frappants ce fonds surprenant de sagesse que conservait encore le peuple romain au milieu d'un accès de fièvre morale. De longs mois s'écoulèrent en effet avant qu'il fût question de proclamer la république. Les conseillers du pape commettaient faute sur faute, il écrivait lui-même un bref par lequel il nommait un gouvernement provisoire où figuraient des hommes tels que le prince de Ruviano et le prince Barberini, et pourtant le peuple laissait le pouvoir à un ancien ministre pontifical, M. Mamiani, et

Pie IX touchait exactement les arrérages de sa liste civile, comme s'il n'eût pas été l'allié des ennemis jurés de la liberté italienne et du nom italien. Cette situation se prolongea jusqu'au printemps de l'année 1849, et la déchéance du pouvoir ecclésiastique ne fut décrétée qu'après une longue et sérieuse discussion, où la cause de la monarchie fut plaidée vigoureusement par M. Mamiani, et succomba sous l'effort combiné des républicains et des absolutistes, également intéressés à pousser les choses aux extrêmes. M. Farini qui nous fait un si dramatique récit de cette séance solennelle, traite avec le même talent les scènes guerrières qui remplissent ses deux derniers volumes. Il retrace avec une émotion contenue le glorieux revers de Novare, l'héroïque défense de Venise et surtout le siége de Rome, où les Italiens apportèrent une si admirable constance à la défense d'une cause désespérée. Garibaldi nous apparaît dans cette histoire avec la grandeur sauvage d'un héros d'Homère, soit que suivi d'une poignée d'hommes il mette en déroute et chasse devant lui la nombreuse armée du roi de Naples, soit qu'il tienne tête à l'ennemi dans l'enceinte de Rome qui, attaquée une fois encore par les Gaulois, montra que ses fils avaient retrouvé la valeur des Manlius et des Camille. Le récit du siége se termine par un admirable tableau : Garibaldi, mandé par l'assemblée nationale, arrive au Capitole, serrant convulsivement son glaive ensanglanté, et, en dépit des protestations obstinées du farouche Mazzini, — avoue en frémissant qu'il faut cesser la lutte ou sacrifier la ville aux Français, maîtres des hauteurs. Puis lorsque le général Oudinot entre par une porte, M. Farini nous montre le héros ligurien sortant par la porte opposée, et, le fer en main, cherchant à s'ouvrir la route de Venise. Après nous avoir conté ces grandes scènes de tragédie, l'auteur égaie son sujet par quelques épisodes comiques, et nous apitoie sur les tribulations de M. Edgard Ney qui, éconduit par le général Oudinot, va frapper vainement à la porte du général Rostolan sans que personne veuille prendre au sérieux la lettre du président de la république. Cette première déconvenue éclaira le prince Louis-Napoléon sur les dangers de son entreprise, dangers dont il ne connut

toute l'étendue que lorsqu'il eut pris des engagements irrévocables. M. Farini qui jugeait plus sainement des choses, parce qu'il les voyait de plus près, ne s'y était pas trompé, et ceux qui, en 1851, lurent dans les derniers chapitres de son livre l'exposé de la grande intrigue de Gaëte, purent dès lors prévoir les embarras que nous donnerait cette question romaine si imprudemment soulevée par nous, et qui, après dix-huit années d'attente, ne semble pas encore arrivée à sa crise finale.

M. Farini qui avait composé cet ouvrage durant le court intervalle qui sépara sa destitution comme haut fonctionnaire romain de sa rentrée au pouvoir comme ministre piémontais, ne retrouva plus jusqu'à sa mort que de rares loisirs qu'il utilisa en se livrant à ses travaux de prédilection. Il avait projeté de donner une suite à l'histoire de Botta, et d'écrire en dix volumes le récit des faits accomplis de 1814 à 1850. Mais les événements de 1859 vinrent l'arracher pour jamais à la vie littéraire et hâtèrent sa fin, grâce à la tâche écrasante qui lui fut imposée à Modène et à Naples. Dans les deux seuls volumes que nous ayons, la narration s'arrête à la mort de Pie VII, en 1823; mais tout inachevée qu'elle est, cette histoire jouit pourtant d'une haute estime en Italie, où elle est lue ou consultée avec le même intérêt par les lettrés et les hommes d'État. Moins connu à l'étranger que *lo Stato romano*, ce second ouvrage y sera un jour plus apprécié grâce au talent et au soin que l'auteur apporte à l'étude des questions générales. Les chapitres sur le congrès de Vienne renferment des détails importants et inédits, tels, en un mot, qu'on devait les attendre d'un homme pour qui les archives du Piémont n'avaient point de secret, et l'on ne trouverait nulle part un tableau plus exact que celui qu'il nous donne de la situation de l'Europe durant les premières années de la Restauration, une plus claire intelligence des faits jointe à plus de chaleur et d'impartialité. M. Farini excelle particulièrement à juger les hommes, et cette histoire contient une remarquable galerie de portraits, parmi lesquels il faut citer ceux d'Alexandre de Russie et de Ferdinand de Naples, — l'utopiste et le *lazzarone;* — celui de François de Modène, ce

type accompli du tyran italien au XIXe siècle. On retrouve, en effet, l'influence souterraine de ce misérable prince dans toutes les catastrophes qu'a subies l'Italie de 1815 à 1831 et il existe un monument honteux de son intimité avec Metternich, une lettre écrite par le tout-puissant ministre et pleine d'étranges confidences propres à inspirer le plus parfait mépris pour le vieux renard autrichien et son digne complice.

Après avoir flétri les souverains, M. Farini fait comparaître les conspirateurs à son tribunal, et qualifie sévèrement leurs tentatives insensées, tout en rendant hommage aux vertus héroïques des Santa-Rosa et des Confalonieri. L'absolutisme, d'ailleurs, est responsable dans une certaine mesure des coups de tête auxquels peuvent se laisser entraîner des âmes généreuses qu'il réduit au désespoir, et il faut convenir que la situation de l'Italie, après 1815, était de nature à surexciter jusqu'au délire tout être pensant en état de brandir une épée. Il y avait cependant au centre de la péninsule un coin de terre où la paix et le bonheur semblaient s'être donné rendez-vous; à Florence, à Sienne et à Pise, les vieillards ne prononcent encore qu'avec respect les noms de Fossombroni et de Leonardo Frullani, et pour les Toscans, les mauvais jours ne devaient venir qu'après 1848. Mais partout ailleurs qu'à Florence, le regard attristé de l'historien ne s'arrête que sur des scènes de deuil qu'il nous retrace avec une rare vigueur et un talent encore agrandi. Dans sa seconde phase littéraire, M. Farini rappelle Botta, mais un Botta idéal moins préoccupé de l'effet artistique et moins soucieux de charmer son lecteur que de l'éclairer. Le style de cette *histoire contemporaine de l'Italie* accuse néanmoins un progrès évident; il est presque toujours d'une pureté classique, et l'on pourrait tout au plus signaler çà et là l'emploi de termes archaïques ou de latinismes tels que *la tabe musulmana*, — *le profligate sette*, — *gli spreti ordini*, etc. Mais ce sont là des taches imperceptibles, et c'est sur un autre point que porteront nos critiques. Mieux renseigné, je l'ai dit, que la plupart des écrivains qui ont abordé l'histoire de notre siècle, M. Farini abuse de la facilité qu'il a eue de puiser à pleines mains

dans les archives de son pays, et s'écartant trop en cela de la sobriété de ses modèles, il insère dans le corps même de son récit d'interminables documents qui en interrompent la marche. Lorsque ces pièces sont inédites et intéressantes, le lecteur s'arme de patience, mais il s'irrite à bon droit lorsqu'il rencontre des traités publiés récemment par les journaux, et qui ont leur place marquée dans l'appendice. Nous ne pouvons approuver non plus la tendance constante de l'auteur à élargir son sujet : que dans *lo Stato romano* il nous donne l'histoire de la péninsule tout entière, passe encore! mais que dans la *Storia d'Italia*, il nous conte en détail la catastrophe de Waterloo, comme si le roi de Sardaigne, commandant en personne, eût gagné la bataille, c'est pousser trop loin le respect de la sainte alliance qui existait en 1815 entre la Prusse et le Piémont. En dépit de ces légers défauts, ces deux ouvrages n'en présentent pas moins le plus majestueux ensemble et feront regretter à la postérité le trépas prématuré d'un homme doué d'éminentes qualités morales et intellectuelles, et qui a dû laisser sa tâche incomplète comme historien et comme politique.

Nous nous sommes étendu plus qu'il ne convenait peut-être sur les écrits de M. Farini ; mais il n'est pas ordinaire de rencontrer un habile narrateur doublé d'un homme d'État distingué, et tout historien qui peut inscrire en tête de son livre le mot de Virgile *quorum pars magna fui*, doit être écouté avec plus d'égards que ces écrivains de cabinet qui, sans descendre dans la rue, se sont accoudés à leur fenêtre pour voir passer la « justice de Dieu. » Parmi les historiens de cette dernière catégorie, il en est pourtant qui jouissent d'une considération méritée, et je serais absolument sans excuse si je passais sous silence des chroniqueurs tels que M. La Farina, M. Ranalli et le marquis Gualterio. Le premier, à qui l'on devait déjà une volumineuse et médiocre *Histoire d'Italie*, a publié en six gros volumes in-8° le récit des événements accomplis de 1814 à 1850, et son travail moins littéraire et moins impartial que celui de M. Farini, peut jusqu'à un certain point suppléer à l'œuvre inachevée de l'illustre Romagnol. M. La Farina s'est en effet efforcé d'être complet, bien différent en cela de M. Ranalli, lequel, après

nous avoir promis le tableau des malheurs de l'Italie sous le régime absolu, consacre les trois quarts de son récit à l'exposition des faits qui ont suivi l'avènement de Pie IX et précédé la restauration autrichienne de 1849. Mais comme nous sommes surtout ici en quête du talent et de ses manifestations dans l'ordre littéraire, nous n'insisterons pas davantage sur les mérites vulgaires de la *Storia d'Italia* de M. La Farina, et nous ferons une part plus large à l'éloge et à la critique en nous occupant des *Storie italiane*.

Ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de le dire en parlant du traité intitulé *Del Riordinamento d'Italia*, M. Ferdinando Ranalli est un *ancien* égaré au milieu de notre société contemporaine, et il a le mérite ou le tort de parler de ses concitoyens avec autant de laisser-aller que s'il s'agissait des Mèdes ou des Perses. Comme Tallemant le dit de Montausier : « c'est un homme tout d'une pièce. » En contemplant pour la première fois ce visage expressif, à l'œil ardent et sombre, au sourire sardonique, j'ai été frappé de sa ressemblance avec un personnage du tableau de Couture, ce Romain qui debout dans un coin observe d'un regard indigné les scènes de débauche dont il est le témoin. Ainsi que le veut Boileau, le caractère de l'auteur est fidèlement peint dans ses ouvrages, mais surtout dans son *Histoire de l'Italie de 1814 à 1853*. M. Ranalli est professeur, et son style est celui d'un lettré ; tous les termes qu'il emploie sont scrupuleusement pesés, et il rejette impitoyablement tous ceux qui étaient inconnus au XIV[e] siècle ; sa période nombreuse rappelle celle de Tite-Live, et le ton attristé et sentencieux de son récit fait penser à Tacite. Cette affectation d'archaïsme produit parfois de singulières dissonances, surtout dans les discours aux allures majestueuses qui émaillent cette histoire, et qu'on serait tenté d'attribuer à Cicéron et à Tiberius Gracchus, si l'on ignorait qu'il s'agit du comte Mamiani et de M. Mazzini. Le purisme de M. Ranalli ne semble pas moins étrange lorsqu'on le voit, à propos de l'armée piémontaise de Charles-Albert, se servir de dénominations romaines, et transformer les brigades, les régiments et les compagnies en légions, cohortes et mani-

pules, au risque d'embarrasser bon nombre de lecteurs, complétement étrangers à la tactique du peuple-roi. Mais quoi qu'on puisse dire de ces petits travers, qui du moins ne sont pas contagieux, on ne saurait refuser à M. Ranalli le titre d'écrivain consciencieux, et ses *Storie italiane*, devront être considérées par tout critique éclairé comme une des œuvres les plus durables que l'Italie ait produites durant ces vingt dernières années.

A côté de ce grave récit aux allures magistrales, il y a plaisir à mentionner un livre de « bonne foi, » écrit avec agrément et simplicité et qui est à celui de M. Ranalli ce que Suétone est à Florus. Issu d'une illustre famille dont Saint-Simon parle avec éloge dans ses mémoires, le marquis Gualterio, qui est aujourd'hui un des chefs du parti modéré en Italie, émigra volontairement en Piémont après le siége de Rome, et mettant à profit d'importantes et nombreuses relations dans le monde politique, il composa le curieux ouvrage qu'il intitule *Gli ultimi rivolgimenti italiani*. Ce n'est pas précisément une histoire, c'est une suite de tableaux pleins d'animation et de vérité, une série de révélations qui sont comme la clef des histoires ordinaires. Lorsqu'on a vu par exemple dans le livre de M. Farini, le portrait du duc de Modène, on a sans doute l'idée d'un fort méchant homme, mais c'est une idée vague qui s'accuse au contraire avec une effrayante précision, lorsqu'on lit dans les *Rivolgimenti*, le récit de l'assassinat de Ricci et de la mort de Ciro-Menotti. Il est d'autres épisodes exposés d'une façon tout aussi dramatique, bien qu'ils aient un caractère moins sinistre : la révolution piémontaise de 1821, l'occupation d'Ancône, l'insurrection de Rimini, les prouesses de Garibaldi à Montevidéo, l'élection de Pie IX, fournissent à l'auteur la matière d'autant de chapitres pleins de renseignements inédits. Il n'est pas, en somme, un seul point de l'histoire contemporaine de la péninsule, qu'il n'ait réussi à éclairer d'une lumière nouvelle, et les amateurs de documents curieux trouveront en outre à se satisfaire, en parcourant les copieux appendices qui accompagnent chaque volume. L'effet de cette publication fut grand et ce qu'on admira le plus en 1852, après l'impartia-

lité dont M. Gualterio fait preuve pendant tout le cours de son récit, ce fut la modestie de ses prétentions qui se formulaient dans cette phrase d'une dépêche de Rossi à M. Guizot :

« A moins qu'on ne prétende exterminer l'Italie et en faire une terre d'Ilotes, il faut bien se résigner à ce qu'un avenir plus ou moins lointain révèle ce qui est dans son sein... »

Quant à nous, en nous reportant à tant de magnanimes efforts si bien décrits par MM. Farini, Ranalli et Gualterio, et qui ont été couronnées par un tardif mais éclatant triomphe, nous nous rappelions ces paroles mémorables et prophétiques écrites par M. Guizot sous la Restauration :

« Dans tous les grands événements, que d'efforts inconnus et malheureux avant l'effort qui réussit ! En toutes choses, pour accomplir ses desseins, la Providence prodigue le courage, les vertus, les sacrifices, l'homme enfin, et c'est seulement après un nombre inconnu de travaux ignorés ou perdus en apparence, après qu'une foule de nobles cœurs ont succombé dans le découragement, convaincus que leur cause était perdue, c'est alors seulement que la cause triomphe !

CHAPITRE NEUVIÈME.

(Suite du même sujet). Romanin : *Storia di Venezia.* — Ricotti : *Storia del Piemonte.* — Carutti : *Storia del regno di Vittorio Amedeo II.* — *Storia del Regno di Carlo Emmanuele III.* — Villari : *Vita di Savonarola.*

En outre des histoires « générales » dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, il a été publié en Italie, dans ces dernières années, un certain nombre d'histoires « provinciales » ou de monographies qui offrent un intérêt réel, et dont les auteurs sont tous connus et appréciés à l'étranger : MM. Romanin, Ricotti, Carutti et Villari. Né à Trieste en 1808, d'une famille israélite, M. Romanin était un de ces érudits consciencieux et dévoués qui, médiocrement soucieux de cette gloire bruyante qu'on n'acquiert souvent qu'au prix de lâches concessions, ne poursuivent qu'un seul but et servent leur patrie par la plume comme d'autres la servent par l'épée. Historien de Venise, Romanin est mort en terminant l'œuvre à laquelle il avait consacré quinze années de sa vie. Son livre qu'il a su renfermer dans des limites convenables, comprend en neuf volumes in-8o les annales complètes de Saint-Marc, et s'arrête avec l'année 1796, à la veille de ce lugubre attentat dont les suites ont pesé si douloureusement sur l'Europe de nos jours. Romanin restait en écrivant ce qu'il était dans la vie privée, ennemi déclaré du *paroistre* et du clinquant ; il tenait peu à éblouir son lecteur par ce grand appareil de style, sous lequel tant de nos historiens romanciers cherchent vainement à couvrir les innombrables inexactitudes qui déparent leurs œuvres improvisées. C'est à la loupe,

pour ainsi dire, qu'il faudrait étudier cette nouvelle chronique vénitienne où l'enfant d'Israël se montre le digne émule de nos plus patients bénédictins. Il avait compulsé avec amour les archives de la vieille métropole dont il était devenu le fils d'adoption, et ses recherches furent singulièrement facilitées par la bienveillance des hommes qui étaient au pouvoir en 1848 et 1849, pendant ce court éclair de liberté dont jouit alors l'héroïque Venise. Nous n'entreprendrons pas d'analyser ici ce vaste travail qui réclamerait une étude spéciale et détaillée, mais ce que nous devons dire en renvoyant avec confiance nos lecteurs au livre lui-même, c'est que l'auteur y a discuté avec sagacité, et élucidé autant qu'ils peuvent l'être certains points importants, au sujet desquels l'histoire de M. Daru se montre par trop insuffisante, tels que les origines vénitiennes, les procès de Foscari et de Carmagnola, et surtout les manœuvres abominables qui préparèrent le crime de Campo-Formio.

Tout autant que la superbe reine de l'Adriatique, le modeste et sage Piémont attirera la sympathie de la postérité. Mais jusqu'à nos jours, il a été un peu négligé, il faut l'avouer, par les dispensateurs de la renommée, et ce n'est que depuis 1830 que son histoire a été l'objet d'études suivies et bien dirigées. Mettant à profit les recherches des savants académiciens de Turin, un jeune écrivain, M. Ricotti, avait publié, au commencement du règne de Victor-Emmanuel, une remarquable biographie qui obtint à l'origine tout le succès dont elle était digne. Cette même biographie d'Emmanuel-Philibert était plus tard réimprimée à Florence sous le titre ambitieux d'*Histoire du Piémont*, et cette dénomination constituait une petite supercherie littéraire qu'un homme sérieux n'eût pas dû se permettre. Qu'eût-on dit de M. Macaulay s'il eût prétendu remplacer Hume et Lingard, parce qu'en tête du règne de Jacques II il avait inséré un long préambule contenant l'histoire d'Angleterre à vol d'oiseau, et un précis du règne de Charles II? L'ouvrage de M. Ricotti était pourtant alors dans les mêmes proportions et sur le même plan que celui de M. Macaulay, mais deux autres volumes ont paru, et il se compose aujourd'hui de trois parties de dimensions fort inégales :

l'histoire générale du Piémont jusqu'au XVIe siècle; — les règnes de Charles III et d'Emmanuel-Philibert; — et l'histoire des trois premiers successeurs du vainqueur de Saint-Quentin. Il est facile de comprendre que cinq siècles doivent tenir à l'étroit dans une introduction, si développée qu'on veuille la supposer : M. Ricotti n'a pu se livrer dans la sienne qu'à des considérations générales sur l'ère féodale en Piémont, et il ne nous fournit aucune lumière sur le curieux problème qui occupe, en Italie, tant de savants esprits. D'anciens auteurs, Ludovico della Chiesa, Terraneo, Durandi, Vernazza, et de nos jours le vertueux comte Napione, ont soutenu que la dynastie de Savoie descendait d'Adalbert, marquis d'Ivrée et roi d'Italie; cette question, qui n'est pas encore parfaitement débrouillée, eût gagné sans doute, ainsi que beaucoup d'autres, à l'examen approfondi d'un homme aussi compétent que M. Ricotti, mais, le plan de son livre étant donné, on ne saurait le blâmer de l'avoir mise de côté. Le lecteur français en particulier ne peut que se réjouir en songeant aux éternelles dissertations dont un pédant ne lui eût pas fait grâce, sur Bérold et Humbert aux blanches mains, tandis que l'auteur nous fait arriver, presque de plein saut, au XVIe siècle, celui de la formation des grands États et de la politique européenne.

Avec le règne de Charles III commence une époque critique pour la maison de Savoie et l'indépendance de l'Italie du Nord. Ce prince ne comprit pas que la neutralité était impossible entre deux puissances formidables qui, avant de se trouver en présence, devaient inévitablement broyer le Piémont dans leur choc. Ce pays infortuné finissait en effet par servir de champ de bataille aux armées de François Ier et de Charles-Quint, et le duc se voyait, avant de mourir, dépouillé de la presque totalité de ses états. Monté sur le trône en 1553, Emmanuel-Philibert, comme Henri IV, avec lequel il offre tant de traits de ressemblance, dut conquérir, les armes à la main, l'héritage de ses ancêtres, et, vainqueur pour l'Espagne, dans la grande journée de Saint-Quentin, il obtenait en 1559 la restitution de son duché, que les Français n'évacuaient définitivement qu'en

1562, après une occupation qui n'avait pas duré moins de vingt-sept années. Les Français et les Espagnols n'étaient pas du reste les seuls envahisseurs. Profitant de la faiblesse de leur voisin, les Bernois avaient favorisé l'émancipation des Génevois devenus hérétiques, et s'étaient emparés eux-mêmes des deux rives du Léman. Il fallut de longues négociations pour les amener à se dessaisir d'une partie de leurs injustes conquêtes, et la maison de Savoie dut reconnaître l'indépendance de Genève et céder aux Bernois le pays de Vaud avec une portion du Chablais. Il y eut heureusement à ces pertes territoriales une grande compensation morale dans l'inauguration d'une politique nouvelle. Emmanuel-Philibert sentit alors la nécessité de faire du Piémont une puissance purement italienne, et la Bresse, la Savoie, Nice même, considérés désormais comme autant d'appendices embarrassants, devinrent l'objet de transactions successives, qui, commencées sous Charles-Emmanuel Ier, se sont heureusement terminées en 1860 sous le règne de Victor-Emmanuel II. Mais quelque brillante qu'ait été la carrière politique et militaire d'Emmanuel-Philibert, c'est surtout comme administrateur qu'il a des droits à l'estime des générations nouvelles. Lorsqu'il revit sa patrie en 1559, il retrouva les Piémontais revenus pour ainsi dire à l'état sauvage. Vingt années de règne lui suffirent pour rendre le duché plus florissant qu'il n'avait jamais été. « Toutes les branches de l'administration avaient été remaniées et améliorées ; ce territoire, que l'étranger venait à peine d'évacuer, était protégé par de nouvelles forteresses, défendu par une nombreuse milice nationale à pied et à cheval ; l'esprit public se ranimait, le sentiment du devoir reprenait son empire au sein des populations démoralisées, et sous l'impulsion d'un gouvernement éclairé et de lois meilleures, on voyait renaître le commerce, l'agriculture, les sciences et les arts. Le trésor était comble, et le duché jouissait à la fois de l'indépendance au dedans, d'une immense considération au dehors. » Cette énumération que nous fait M. Ricotti des bienfaits dont le Piémont fut redevable à son illustre souverain n'est que l'expression affaiblie de la vérité. Emmanuel-Philibert est non-seulement le premier prince

de la maison de Savoie qui se soit fait sérieusement redouter à l'étranger, c'est encore un des promoteurs de l'unité nationale de la Péninsule; il transmit à ses héritiers ces sentiments patriotiques, et l'on vit sous le règne de son fils de quel poids pesait dans la balance européenne la seule épée italienne qui ne fût pas rivée au fourreau. Sans la mort désastreuse d'Henri IV, les diplomates piémontais eussent signé deux siècles plus tôt le traité de Zurich; mais si le couteau de Ravaillac vint trancher dans leur fleur tant de belles espérances, l'histoire est là du moins pour protester contre les conséquences lamentables d'un hasard douloureux, et pour proclamer qu'en 1610 comme en 1859, le Piémont et la maison de Savoie étaient dignes de leurs grandes destinées. A partir du règne d'Emmanuel-Philibert, les premières lueurs d'une brillante aurore se laissent entrevoir; avec Charles-Emmanuel commence une nouvelle période d'annexions, et, après avoir traversé les deux règnes de Victor-Amédée Ier et de Charles-Emmanuel II, nous arrivons enfin avec l'auteur à cette époque si admirablement décrite par M. Carutti, laquelle embrasse avec la fin du XVIIe siècle la majeure partie du siècle dernier. Moins éloquent peut-être que son compatriote, M. Ricotti est au moins à son niveau pour les qualités solides. Son style est ferme et de bon aloi, ses informations sont sûres; on sent en le lisant qu'on a affaire à un homme exact et scrupuleux qui avance pas à pas, de peur de se tromper et de tromper les autres, mais qui domine le sujet avec lequel il s'est familiarisé par de longues études.

Lorsqu'avant d'aborder l'étude du règne de Victor-Amédée II, on embrasse par la pensée cette longue période qui s'ouvre par la trahison du More, et cette série de pénibles vicissitudes qui mirent à de si rudes épreuves la constance des princes de la maison de Savoie, il est une réflexion dont on ne peut se défendre, c'est que la destinée des petits États est à plaindre et que, toutes choses égales la prospérité d'un État s'accroît en raison directe de sa puissance. Richement doté par la nature, gouverné par des princes éminents ou dévoués à leurs sujets, le Piémont était pauvre au temps de Charles-Emmanuel II, et pendant que les mil-

lions s'entassaient par centaines dans les coffres de Colbert, neuf maigres millions formaient tout le budget actif du duc de Savoie en 1675. Victor-Amédée II fut un homme de génie, un administrateur, un réformateur, il laissa son royaume agrandi, et pourtant la richesse publique avait progressé tout autant en France, en dépit des derniers désastres du règne de Louis XIV et des folies de la Régence. C'est que le Piémont était un État faible qui servait de champ de bataille aux potentats en lutte, et où la guerre laissait des traces durables de son passage : le paysan français souffrait beaucoup des fantaisies belliqueuses de son maître, mais le paysan piémontais tout aussi chargé d'impôts, voyait en outre sa chaumière incendiée et ses arbres coupés au pied, et ce n'est qu'au prix de tels sacrifices que ce petit coin de terre échappa à la conquête. Louis ne pouvait souffrir dans son voisinage que des monarchies vassales, et M. Carutti explique très-bien dans ses premiers chapitres, l'inexorable nécessité où se trouvait Victor-Amédée, à peine majeur, de rompre avec la France. Dès que le « Grand Roi » eût lancé son infâme décret contre les protestants, il somma celui qu'on appelait dédaigneusement « le Savoyard, » de prendre des mesures analogues, « vu qu'il n'était pas convenable que les gens de la Religion pussent se procurer un abri chez les Vaudois du Piémont. » Le duc dut obéir la rage dans le cœur, et usant d'une dissimulation profonde, il se mit à la suite des bataillons français pour traquer ses propres sujets dans les gorges des Alpes. Mais il n'attendait qu'une occasion pour relever sont front humilié, et lorsque la ligue européenne eut enfin répondu à tant d'impudentes provocations, il descendit dans la lice à son tour. L'auteur, diplomate habile, expose à merveille les préliminaires de l'alliance conclue entre le duc et les agents de l'Empire, et tout en rendant justice aux talents de Catinat, il passe légèrement et avec raison sur les opérations militaires qui, malgré nos succès, aboutirent à un traité avantageux pour le Piémont. La seconde lutte contre la France, à propos de la succession d'Espagne, fut plus longue, non moins acharnée et plus solidement motivée que la précédente. Si l'Europe eût

toléré l'acceptation pure et simple par Louis XIV, du testament de Charles II, le Piémont pris comme dans un étau entre le Dauphiné et le Milanais resté espagnol, devenait une annexe de la France ; et si Victor-Amédée, avant de se déclarer contre nous, feignit de guerroyer contre ses véritables alliés, il agit conformément aux exigences de sa situation, ce dont on ne saurait lui faire un crime. On sait d'ailleurs, comment grâce à l'ineptie de La Feuillade, cette guerre tourna à l'avantage du duc, qui réussit même à deux reprises différentes à porter la guerre sur le territoire ennemi. M. Carutti nous raconte de la façon la plus dramatique le siége de Turin; il expose avec précision les campagnes de Dauphiné et de Provence, et termine le récit de la première moitié de la vie de Victor-Amédée par un admirable chapitre sur les négociations d'Utrecht, où les agents piémontais, Maffei, del Borgo et Mellarede, déployèrent tant de dextérité. En récompense de sa vaillance et de sa fidélité, le duc obtint la couronne de Sicile qu'il dut hélas ! échanger bientôt contre celle de Sardaigne, et il put désormais se consacrer tout entier aux améliorations intérieures, dont ses États avaient le plus urgent besoin. Il fit rédiger des codes fort remarquables pour le temps, réorganisa l'armée, mit un ordre parfait dans les finances, et porta un coup décisif à la féodalité, en prodiguant les titres de noblesse à tel point, « qu'il était honteux d'en avoir et honteux de n'en avoir point, » comme le disait Mazarin, des brevets de ducs. Tout ce que nous rapporte l'auteur sur les talents administratifs du roi, est particulièrement intéressant. La vieille monarchie piémontaise avait des allures mystérieuses ; ses archives étaient un sanctuaire impénétrable, et lorsque sous Victor-Emmanuel II, elles ont libéralement offert leurs trésors aux investigations des érudits, les révélations ont abondé. Lorsqu'on n'a lu que Botta, on connaît fort incomplétement Victor-Amédée II; M. Carutti, qui aime son héros, nous le montre pourtant tout entier sans dissimuler les petitesses de ce grand caractère. Despote dans sa famille, ce prince aimait à intervenir dans les affaires des simples particuliers, cassait parfois de sa propre autorité les arrêts des tribunaux, et, fidèlement imité en

cela par ses deux successeurs, il gênait l'initiative individuelle, s'imaginant que l'État devait être le moteur unique du progrès. Aussi absolu que Louis XIV, il était en revanche plus économe, et l'auteur nous conte une jolie anecdote, concernant un des ancêtres d'un fameux publiciste, un avocat nommé de Maistre, que le roi avait contraint de venir à Turin et dont il payait les consultations en lui donnant une poignée de pièces de sept sous. Impatient de toute contradiction, il avait de fâcheuses prétentions à l'infaillibilité et son naturel violent, devenu plus irritable avec les années, fit le malheur de sa vieillesse. Ce prince illustre mourut emprisonné par son propre fils, et nous trouvons pour la première fois dans l'ouvrage de M. Carutti, une relation authentique de ce drame lugubre, d'où la renommée de Charles-Emmanuel sort à peu près intacte, et dont tout l'odieux retombe sur des ministres trop zélés.

Après avoir achevé la vie de Victor-Amédée II, M. Carutti a consacré un second volume au règne de Charles-Emmanuel III. Inférieur à son père, ce prince n'en fut pas moins un homme remarquable, qui appliqua avec succès la fameuse politique « de l'artichaut » et rendit ses États aussi prospères qu'ils pouvaient l'être sous l'ancien régime. Il avait eu le bonheur de trouver aux affaires, à son avènement, des ministres illustres qu'il eut la sagesse de conserver, et l'auteur fait revivre la physionomie du roi et de tous ces grands personnages dans une série d'excellents portraits. Je n'en citerai qu'un seul, celui du marquis d'Ormea, qui pendant cinquante années présida dignement aux destinées de son pays :

Carlo Vincenzo Ferrero, marquis d'Ormea, fut peut-être l'homme d'Etat le plus éminent dont le Piémont puisse s'honorer ; il servit deux monarques : exécuteur et conseiller sous Victor-Amédée II, principal ministre, et, pour ainsi dire, arbitre de l'Etat sous Charles-Emmanuel III. Son caractère ne fut point à la hauteur de son intelligence, et imitateur en cela de son premier maître, il crut trop que la fin justifiait les moyens. Vaniteux et altier, la tradition l'accuse d'une sévérité outrée dans l'exercice du pouvoir, et il y a dans ces imputations un fond de vérité auquel

ajouta sans doute l'envie de ses émules, lorsqu'il fut retiré des affaires. On dit qu'à ses derniers instants, il fut en proie au plus horrible délire, et comme aiguillonné par les remords, il semblait écarter de la main les fantômes qui entouraient son lit. Les étrangers l'ont nommé « le Richelieu piémontais; » cependant, et bien que l'histoire lui adresse des reproches mérités, bien que son administration n'ait pas été exempte de certains actes arbitraires, chose ordinaire d'ailleurs sous une monarchie absolue, l'hermine de notre grand chancelier n'est point souillée du sang qui teint la pourpre du cardinal français. Entré pauvre aux affaires, le marquis d'Ormea mourut dans une extrême opulence, et il ne fut soupçonné par personne d'avoir puisé dans les caisses publiques. Si l'homme en lui est répréhensible, on ne doit que des éloges au ministre : intendant général des finances, il employa sa vaste intelligence à la création d'un meilleur système d'impositions pour le Piémont et la Savoie; diplomate, il fit la paix avec Rome en assurant l'indépendance de la puissance laïque....; administrateur, il constitua les communes et réglementa par une ordonnance l'assistance publique; ministre des affaires étrangères, il conduisit les négociations les plus délicates et en sortit à son honneur. Son nom est attaché aux traités de Turin et de Worms, qui donnèrent au royaume sarde cinq magnifiques provinces; en 1733, il délivra l'Italie de la prépondérance autrichienne; en 1744, il la préserva de la dictature de la maison de Bourbon. »

C'est avec la même impartialité et le même talent que M. Carutti parle de Bogino, le bienfaiteur de la Sardaigne, ou du Saxon Leutrun, le héros de Campo-Santo et de Cuneo. Mais ces portraits ne sont que la partie brillante d'un livre qui n'est pas moins digne d'attention à d'autres égards. On a justement admiré, en effet, la hauteur de vue dont l'historien donne un éclatant témoignage, dans son tableau de la société piémontaise du siècle dernier, dans ses études sur les relations de l'Eglise avec l'État sous Charles-Emmanuel III, dans son chapitre sur la « succession de Plaisance, » et enfin dans le morceau qui termine l'ouvrage et où l'on trouve un parallèle entre le Piémont d'il y a cent

ans et les autres États, qui le suivaient d'un pas inégal dans les voies de la civilisation. Cette seconde biographie s'arrête à l'année 1773, et il est à désirer que M. Carutti, embrassant dans un nouveau travail les six derniers règnes, achève « d'illustrer » les fastes de la maison de Savoie, en poussant son récit jusqu'à cette date mémorable où le Piémont va se fondre au sein de la patrie italienne.

En écrivant la vie d'un grand prince tel que Victor-Amédée II, le narrateur est forcé d'élargir son cadre pour y faire entrer le tableau d'une époque tout entière, mais cette nécessité s'impose plus impérieusement encore à celui qui veut apprécier l'œuvre d'un de ces hommes exceptionnels, dont l'influence morale s'étend bien au delà du pays qui les vit naître. C'est une tentative de ce genre qu'a su mener à bien un jeune érudit napolitain, en évoquant la mémoire de Savonarola. M. Pascal Villari est un historien complet, et alors que je m'adresse à des lecteurs français, j'aurai fait le plus bel éloge de son livre, en disant que c'est un livre « bien ordonné. » M. Villari possède en effet au suprême degré cette qualité toute française du tact littéraire. Dans son ouvrage chaque question est traitée à son rang, dans les proportions convenables, et, entraîné par le courant limpide d'une narration si harmonieusement disposée, le lecteur arrive jusqu'au bout de cette excellente biographie, sans avoir acheté son plaisir par un seul moment de dégoût et d'ennui. Ce livre se divise en quatre grandes sections dont voici les titres : Livre I, *la jeunesse du saint et ses premiers travaux* (1452-94) ; livre II, *débuts du saint dans la vie politique* (1494-95) ; livre III, *luttes du saint contre Rome avant l'excommunication* (1495-97) ; livre IV, *excommunication, dernières prédications et mort du saint.* Le tout suivi d'un copieux appendice, composé de soixante documents la plupart inédits. Je viens d'exprimer sommairement ma pensée sur le mérite du récit en lui-même, et il ne me reste plus qu'à désigner celles d'entre les pièces justificatives qui ont le plus d'importance au point de vue historique. Je citerai d'abord comme dignes d'une attention toute particulière, les documents qui ont trait au procès de Savonarola, lesquels sont accompagnés d'un savant com-

mentaire, où l'éditeur établit clairement les altérations profondes, que ces textes ont subies en passant par les mains des officiers de la Seigneurie. J'indiquerai en outre comme offrant un sérieux intérêt, des fragments de *Pratiche* ou procès-verbaux des délibérations du conseil souverain, et les extraits d'un curieux journal que l'on croyait perdu, celui de Lorenzo Violi. Ce personnage, qui appartenait à une famille dévouée aux Médicis, était pourtant un *Piagnone* des plus chauds, et on lui doit un recueil des sermons de Savonarola. Je n'en dirai pas davantage sur cet ouvrage excellent, car en achevant ce chapitre, le dernier de mon livre, il me semble entendre les réclamations de tous les estimables écrivains dont je n'ai même pas cité les noms. J'eusse aimé pourtant à analyser l'élégante histoire de Sardaigne de M. Manno, les consciencieux volumes de M. Canale sur la république de Gênes, les études historiques et diplomatiques de M. Sclopis, et d'autres écrits dont le titre m'échappe. Mais en esquissant le tableau de la littérature italienne contemporaine, je ne pouvais avoir la prétention de rendre strictement à chacun ce qui lui était dû ; la voix des romanciers, des poëtes, des philosophes surtout s'élèvera contre moi plus haut encore que celle des historiens, et reconnaissant mes torts à l'égard de tous, je puis du moins leur promettre, en finissant, une ample et prochaine réparation... si le public s'y prête en faisant à ces humbles pages un accueil que je n'ose espérer.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE TROISIÈME.

CHAPITRE QUATRIÈME.

CHAPITRE CINQUIÈME.

CHAPITRE SIXIÈME.

CHAPITRE SEPTIÈME.

CHAPITRE HUITIÈME.

CHAPITRE NEUVIÈME.

LIVRE DEUXIÈME.

Rétablissement des vieilles dynasties. (1815–

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE DEUXIÈME.

CHAPITRE TROISIÈME.

CHAPITRE QUATRIÈME.

CHAPITRE CINQUIÈME.

CHAPITRE SIXIÈME.

CHAPITRE SEPTIÈME.

CHAPITRE HUITIÈME.

CHAPITRE NEUVIÈME

LIVRE TROISIÈME.

Régne de Charles-Albert.

CHAPITRE PR MIER.

CHAPITRE DEUXIÈME.

CHAPITRE TROISIÈME.

CHAPITRE QUATRIÈME.

CHAPITRE CINQUIÈME.

CHAPITRE SIXIÈME.

CHAPITRE SEPTIÈME.

CHAPITRE HUITIÈME.

LIVRE QUATRIÈME.

Règne de Victor-Emmanuel II.

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE DEUXIÈME.

CHAPITRE TROISIÈME.

CHAPITRE QUATRIÈME.

CHAPITRE CINQUIÈME.

CHAPITRE SIXIÈME.

CHAPITRE SEPTIÈME.

CHAPITRE HUITIÈME.

CHAPITRE NEUVIÈME.

ERRATA.

Page III (Av.-propos), ligne 9, *au lieu de* Ce jour-là, ***lisez*** ce jour-là.

Page 8, ligne 33, *au lieu de* E tutti, *lisez* E tutte.

Page 23, ligne 6, *au lieu de* de l'invention, *lisez* de l'inventeur.

Page 29, ligne 26, *au lieu de* Spictata, *lisez* Spietata.

Page 68, ligne 9, *au lieu de* d'un ère, *lisez* d'une ère.

Page 90, ligne 1, *au lieu de* innocenti, *lisez* innocente.

Page 91, ligne 29, *au lieu de* Caio Grecco, *lisez* Caio Gracco.

Page 113, ligne 21, *au lieu de* fante, *lisez* faute.

Page 126, ligne 19, *au lieu de* et l'héritier, *lisez* l'héritier.

Page 131, ligne 33, *au lieu de* persiffleuse, *lisez* persifleuse.

Page 163, ligne 28, *au lieu de* nella polve, *lisez* nella polvere.

Page 184, ligne 13, *au lieu de* sans déclaration, *lisez* sans déclamation.

Page 209, ligne 8, *au lieu de* Noi veggelamo, *lisez* Noi leggevamo.

Page 221, ligne 35, *au lieu de* igioir, *lisez* il gioir.

Page 254, ligne 34, *au lieu de* je médirai sur le talent, *lisez* je médirai de tous ceux.

Page 279, ligne 9, *au lieu de* épopée satyrique, *lisez* épopée satirique.

Page 303, ligne 1, *au lieu de* étudié à fond les classiques, *lisez* étudié les classiques.

Page 311, ligne 19, *au lieu de* le smania, *lisez* la smania.

Page 317, ligne 3, *au lieu de* a l'oziose, *lisez* e l'oziose.

Page 390, ligne 24, *au lieu de* théophilantropique, *lisez* théophilanthropique.

Chaumont. — Typ. Charles CAVANIOL.